

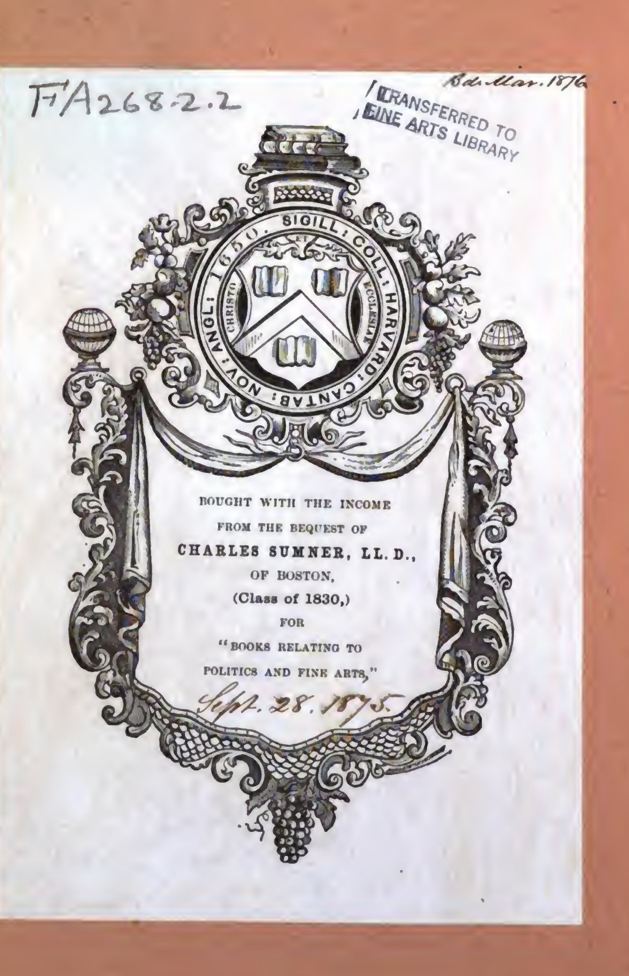
Digitized by Google

28.166

FA268.2.2

Bd. Mar. 1876

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY



BOUGHT WITH THE INCOME
FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER, LL. D.,
OF BOSTON,
(Class of 1830,)
FOR
"BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS,"

Sept. 28. 1875.



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

GESCHICHTE

DER

BILDENDEN KÜNSTE.

VON

DR. CARL SCHNAASE.

ZWEITE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

ZWEITER BAND.

UNTER MITWIRKUNG DES VERFASSERS BEARBEITET

VON

DR. CARL FRIEDERICHS.

MIT 118 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN HOLZSCHNITTEN.

DÜSSELDORF,

VERLAGSHANDLUNG VON JULIUS BUDDEUS.

1866.

Digitized by Google

Digitized by Google

Geschichte

der bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Zweiter Band.

Düsseldorf,

Verlagshandlung von Julius Buddeus.

1866.

Digitized by Google



Geschichte

der

bildenden Künste bei den Alten.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Zweiter Band:

Griechen und Römer.

Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet

von

Dr. Carl Friederichs.

Düsseldorf,

Verlagshandlung von Julius Buddeus.

1866.

Digitized by Google

FlA 268.2.2

1875, Sept. 28.
Sumner Fund.

Der Verfasser reservirt sich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen.

Digitized by Google

Inhalt des zweiten Bandes.

Fünftes Buch: **Die Kunst der Griechen.**

Erstes Kapitel. **Religion und Verfassung Griechenlands.** S. 1.

Allseitigkeit der griechischen Kunst im Gegensatze gegen die der früheren Völker. S. 1. Natur des Landes, bloss fördernd, nicht beschränkend. 2. Unabhängigkeit der Moral von der Religion. 3. Republikanismus. 5.

Zweites Kapitel. **Die Architektur.** S. 6.

Grundgedanke, das Säulenhaus. S. 7. Gesetz der griechischen Formbildung. 9. Die Säule. 11. Basis. 17. Dorisches Kapitäl. 18. Ionisches. 20. Entstehung desselben. 23. Korinthisches Kapitäl. 26. Andere Verschiedenheiten der drei Ordnungen. 29. Dorisches Gebälk. 32. Ionisches und korinthisches Gebälk. 36. Dreitheilung des Gebälks. 39. Dach. 41. Säulenstellung. 43. Tempelformen. 45. Ornamente. 49. Kleinheit der Gebäude. 52. Stylgesetze. 53. Gattungen der Gebäude. 55.

Drittes Kapitel. **Die Plastik.** S. 56.

Aeusserlichkeit der griechischen Sitte. S. 56. Natürlichkeit. 58. Verhältniss der moralischen Ansicht zur Götterlehre. 60. Der Kreis der Göttergestalten. 62. Trabanten der Götter. 66. Das griechische Profil. 72. Verhältniss des Kopfes zum Körper. 75. Ruhe und Mässigung. 76. Sittliche Kraft der griechischen Kunst. 77. Kleidung. 78. Das Relief. 81.

Viertes Kapitel. **Die Malerei.** S. 84.

Verhältniss des griechischen Geistes zu dieser Kunst. S. 84. Farbenmaterial. 85. Technik. 87. Anordnung und Gegenstände. 88. Gefühl

Digitized by Google

für landschaftliche Natur, wie es sich bei den griechischen Dichtern zeigt. 89. Vergleichung mit der hebräischen Poesie. 93. Plastischer Charakter in der Poesie und in der Malerei. 95.

Fünftes Kapitel. **Die Polychromie in der griech. Architektur und Plastik, und das Verhältniss der drei bildenden Künste zu einander.** S. 96.

Entdeckung bemalter Statuen und Gebäude. S. 97. Umfang der Farbenanwendung. 98. Innere Gründe derselben. 101. Das malerische Princip in der Plastik. 102. Uebergriffe jeder Kunst in das Gebiet der andern. 103.

Sechstes Buch: **Die Perioden der griechischen Kunst.**

Erstes Kapitel. **Erste Periode der griech. Kunst, bis auf die Solonische Zeit.** S. 105.

Pelasger. S. 106. Daedalus. 106. Tempel auf dem Berge Ocha. 107. Cyklopische Mauern. 108. Thesauren. 109. Schatzhaus des Atreus zu Mycenae. 110. Löwenthor. Nioberelief am Sipylos. 112. Homer's Nachrichten von Bau- und Bildwerken. 113. Grabmonumente in Lydien, Lycien, Phrygien. 114. Dorier und Ionier. 118. Vorwaltende Sittenstrenge. 119. Ausbildung des dorischen Baustyles. 120. Tempel zu Assos und zu Korinth. 121. Bildung des ionischen Styls. 123.

Anfänge der Plastik, Stiftungen des Kypselos. 124. Relief von Assos. 125. Aelteste Götterbilder. 126. Vasenmalerei. 127. Ob die griechische Kunst aus der ägyptischen herzuleiten sei? 129. Ob aus asiatischen Formen? 131. Das Festhalten am Hergebrachten ist der eigentliche Grund des langsamen Fortschrittes der früheren griechischen Kunst. 132.

Zweites Kapitel. **Zweite Periode der gr. Kunst, bis auf Perikles.** S. 133.

Sittlicher Geist dieser Periode. S. 133. Bauten zu Samos, Athen, Delphi, Ephesus. 135. Die Tempel zu Pästum. 137. Die dorischen Tempel Siciliens. 139. Jupitertempel in Agrigent. 139. Selinus 140. Der Tempel zu Aegina. 141. Dianentempel zu Ephesus. 142.

Plastik. 143. Künstler in Kreta, Samos, Aegina, Sikyon, Argos, Korinth. 145. Styl dieser Periode. 146. Erhaltene Werke, zu Se-

Digitized by Google

linus. 148. in Sparta. 151. Die äginetischen Statuen. 151. Das Relief von Samothrake. 156. Alterthümliche Apollostatuen. 156. Statuen von Milet. 158. Sculptur am Harpyienmonument von Xanthos. 159. Leukothea der Villa Albani. 160. Grabstelen und Reliefs zu Athen. 161. Altattische Künstler. Kalamis. 162. Myron. 163. Pythagoras von Rhegium. 164. Werke des hieratischen Styls. 167.

Malerei. 167. Vasengemälde mit schwarzen Figuren. 168. Farbensinn. 169. Würdigung des Styls dieser Zeit. 169. Mangel individueller Charakterbildung. 171. Vorherrschen des gymnastischen Elements. 173.

Drittes Kapitel. **Dritte Periode der griech. Kunst, bis Alexander.** S. 174.

Einleitung, Macht und Reichthum der Athenienser. S. 175.

Architektur, Attische Bauten, Perikles und Phidias. 176. Parthenon. 179. Theseustempel 182. Propyläen. 183. Der Einweihungstempel zu Eleusis. 187. Tempel der Nike. 189. Das Erechtheum. 189. Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae. 194. Tempel der Minerva Alea zu Tegea. 195. Kleinasiatische und sicilische Bauten. 195. Die Choragischen Monumente in Athen. 198. Theater. 200. Mausoleum. 201.

Plastik. 202. Phidias. 203. Der olympische Zeus. 204. Andere Statuen des Phidias und seiner Schüler. 207. Die Bildwerke am Parthenon. 209.' Einfluss der Architektur auf den plastischen Styl. 215. Bildwerke am Theseustempel. 216. Die Colosse des Quirinal. 216. Sculpturen am Niketempel. 217. Der Fries des Apollotempels bei Phigalia. 218. Die peloponnesische Schule. Polykleitos. 219. Diadumenos und Doryphoros. 220. Relief von Eleusis. 222. Attische Grabreliefs. 224. Metopen aus Olympia. 225. Spätere Metopen von Selinus. 226. Zeitalter des Skopas und Praxiteles. 226. Die Gruppe der Niobe. 227. Leukothea in München. 232. Apollo Kitharoedos. 233. Venus von Melos. 234. Sculpturen am Mausoleum. 234. Nereïdenmonument zu Xanthos. 236. Praxiteles; Aphrodite und Eros. 237. Apollo Sauroktonos. 239. Der Fries am Monument des Lysikrates. 239. Leochares und Silanion. 240. Die Zeit des Lysippos. 242. Bildnisse Alexanders. 243. Der Farnesische Hercules. 244. Münzen und Steine. 246.

Malerei. 246. Polygnotos und die attische Schule. 247. Die ionische Schule, Zeuxis und Parrhasios. 248. Timanthes. 250. Die sikyonische Schule, Eupompos, Pamphilos, Pausias. 250. Aristides. 251. Apelles. 251. Alexanderschlacht aus Pompeji. 253. Vasengemälde. 254. Betrachtung über den Entwickelungsgang dieses Zeitraumes. 255.

Digitized by Google

Viertes Kapitel. **Vierte Periode der griech. Kunst, bis auf die Zeit der römischen Kaiser.** S. 257.

Griechenland unter den Nachfolgern Alexanders. S. 257.

Architektur, neue Städte. 259. Riesenschiffe und Prachtzelte. 260. Vorliebe für den korinthischen Styl. 261. Kolossale Dimensionen. 262. Verfall des dorischen und ionischen Styls. 263.

Plastik. 265. Der Koloss zu Rhodus. S. 265. Die Gruppe des Laokoon. 267. Ueber das Tragische und die Ruhe in der bild. Kunst. 268. Der Farnesische Stier. 271. Schule von Pergamum. 272. Der sterbende Fechter und verwandte Bildwerke. 273. Der Apoll von Belvedere. 275. Diana von Versailles, Ariadne, der barberinische Faun. 279. Porträtstatuen, Sophokles u. A. 280. Torso des Vatican. 281. Mediceische Venus, Borghesischer Fechter und A. 282. Steine und Münzen. 284.

Malerei. Kleinere Bilder, häusliche Scenen, Prospecte, Karikaturen. 284. Eigenschaften dieser Werke. 284. Vasengemälde. 287.

Fünftes Kapitel. **Rückblicke auf den Entwickelungsgang und die Richtung der griech. Kunst.** S. 288.

Reichthum Griechenlands an Kunstwerken zur Zeit der römischen Plünderung. S. 288. Scheinbare Abweichungen, wirkliche Gleichheit des Entwickelungsganges der Kunst und der Sitte. 289. Die Schranken der griech. Weltansicht. 291. Mangel der Offenbarung und selbst einer festen Tradition. 292. Dunkles Gefühl dieses Mangels. 293. Durch denselben die künstlerische Harmonie erleichtert. 294. Stärke und Schranken der griechischen Kunst. 295. Philosophische Kunstlehre. 296. Platon und Aristoteles. 297.

Siebentes Buch: **Die italischen Völker.**

Erstes Kapitel. **Die Etrusker.** S. 300.

Uebersicht der altitalischen Völker. S. 300. Verschiedenheit der Etrusker von den Griechen, Staatsverfassung. 302. Religion 303. Privatleben. 304.

Architektur. 305. Kenntniss der Wölbung. 306. Die Form der Tempel. 307. Grabmäler. 309.

Plastik. Material. 311. Aelteste Werke. 312. Die Chimära und die Wölfin. 313. Broncestatuen, der Redner u. a. 315. Sarko-

Digitized by Google

phage und Aschenkisten. 316. Spiegel. 318. und Cisten. 319. Malerei; Wandgemälde der Gräber. 320. Vergleichung der Etrusker mit den Aegyptern. 322. mit den Griechen. 323. mit den Persern. 324.

Zweites Kapitel. **Charakter und Sitte der Römer.** S. 326.

Das sittliche Ideal der Römer, Honestum. S. 326. Gladiatorenspiele. 327. Die Freundschaft. 328. Der Staat. 329. Das Leben nach dem Tode. 330. Das Recht. 330. Religiösität. 330. Verhältniss der Römer zur Kunst. 333. Mangelhafte Kunstkenntniss. 334. Ueberklick der Geschichte der Kunst unter der Herrschaft der Römer. 335.

Drittes Kapitel. **Die römische Architektur.** S. 337.

Technik. S. 337. Gestalt des römischen Tempels. 338. Details. 342. Vorherrschen der korinthischen Säulenordnung. 343. Das römische Kapitäl. 344. Der Stamm. 345. Das Gebälk. 345. Verkröpfungen. 346. Pilaster, Wölbung. 347. Rundgebäude. 348. Das Pantheon. 350. Nischen 354. Gattungen der Gebäude. Forum. 355. Basiliken. 356. Triumphbogen. 360. (Attika. 362.) Ehrensäulen. 364. Theater und Amphitheater. 365. Thermen. 371. Wohngebäude. 373. Grabmäler. 375.

Perioden der römischen Architektur. 378. Griechische Baumeister in Rom. 379. Zeitalter August's. 379. Vitruv. 380. Würdigung des römischen Styls. 382. Vergleichung mit der ägypt. Architektur. 383. Die Zeit Nero's und Titus. 383. Pompeji. 384. Trajan und Hadrian. 385.

Viertes Kapitel. **Die Sculptur bei den Römern.** S. 387.

Frühes Auftreten griechischer Künstler in Rom. 387. Griech. Künstlerfamilien in Italien. Pasiteles, Stephanus, Menelaos, Zenodorus. 388. Idealstatuen, die Gruppen des Nils und des Tiberstromes. 391. Porträts, Verschiedenheit griech. und röm. Auffassung. 393. Würdigung des röm. Porträtstyls. 395. Arten der Porträtstatuen, togatae, thoracatae, achilleische. 396. Porträtstatuen aus Herculanum. 396. der Agrippina und einiger Kaiser. 397. Antinous. 399. Das römische Relief. 400. Am Triumphbogen des Titus. 401. Die Sarkophage, Gegenstände ihrer Reliefs. 402. Styl derselben. 404. Münzen und Steine. 404. Die Kunst als häusslicher Schmuck. 405. Aeussere Geschichte der römischen Sulptur. 406. Einfluss Hadrians. 407.

Fünftes Kapitel. **Die Malerei bei den Römern.** S. 408.

Auch hier Griechen vorzugsweise genannt, Timomachus und Action. S. 408. Höheres Interesse der Römer für diese Kunst. 409. Maler

Digitized by Google

römischer Herkunft. 409. Vorherrschen der Wandmalerei, Ludius. 410. Pompejanische Malerei. 411. Prima Porta. 413. Die aldobrandinische Hochzeit. 413. Würdigung der römischen Malerei. 414.

Schlussbetrachtung. Schwäche der röm. Kunst an sich. 415 Ihre welthistorische Bedeutung durch die Feststellung und Verbreitung der griech. Kunst. 416. durch die Losreissung der Kunst von dem Boden der Nationalität. 417. Verhältniss der Griechen zu den Römern auf dem Gebiete des geistigen Lebens. 418. Langes Beharren der griechisch-römischen Kunst. 419. Zusammenhang dieser Erscheinung mit der Vollendung antiker Bildung. 420. Langsamer Verfall der antiken Welt als Vorbereitung einer besseren Gestaltung des geistigen Lebens. 421.

Digitized by Google

Verzeichniss der Abbildungen.

Fig.		Seite
1.	Dorische Säule vom Parthenon	14
2.	Attische Basis, von Eleusis	17
3.	Dorisches Kapitäl, aus Phigalia	18
4.	Spätes dorisches Kapitäl, von Delos	19
5.	Dorisches Kapitäl, von Paestum	19
6.	Ionisches Kapitäl, von Eleusis	20
7.	Seitenansicht desselben	22
8.	Ionisches Eckkapitäl, Grundriss	23
9.	Korinthisches Kapitäl, von Milet	27
10.	Ionische Säule, von Athen	29
11.	Ionische Basis, von Priene	30
12.	Dorisches Gebälk, vom Parthenon	32
13.	Ionisches Gebälk, von Priene	36
14.	Korinthisches Gesims	38
15.	a. Decke der Seitenhallen und	
15.	b. Cassetten vom Theseustempel zu Athen	41
16.	Firstziegel	42
17.	Ecke des Giebelfeldes	43
18.	bis 25. Grundrisse der verschiedenen Gattungen der Tempel	45—46
26.	Kanephore vom Pandrosium	48
27.	Schatzhaus des Atreus, Grundriss und Durchschnitt	109
28.	Fragment einer Halbsäule von dems.	110
29.	Vom Löwenthor zu Mykenae	112
30.	Lycischer Sarkophag	116
31.	Lycische Felsengräber	117
32.	Tempel zu Korinth	122
33.	Lycisches Felsengrab mit ionischer Façade	123
34.	Relief vom Tempel zu Assos	126
35.	Vase ältesten Styls, in München	127
36.	Innere Ansicht des Poseidontempels zu Pästum	138
37.	Grundriss des mittleren Burgtempels von Selinus	139
38.	Grundriss des Zeustempels von Agrigent	140
39.	Perseus mit der Medusa, Metopenrelief von Selinus	150
40.	Westliche Giebelgruppe aus dem Minerventempel zu Aegina	152
41.	Krieger vom Ostgiebel desselben Tempels	153
42.	Köpfe äginetischer Statuen	154
43.	Minerva vom äginetischen Tempel	155
44.	Samothrakisches Relief	156
45.	Apollo von Tenea	157
46.	Statuette des Apollo im britischen Museum	157
47.	Relief vom Harpyienmonumente aus Xanthos	159
48.	Grabstele des Aristion	161
48.	Discobol im Palast Massimi	164
50.	Die Akropolis von Athen	177
51.	Grundriss des Parthenon	179
52.	Ansicht desselben	180
53.	Ansicht des Theseustempels	183
54.	Grundriss der Propyläen	184
55.	Grundriss des Erechtheums	190
56.	Ansicht desselben	190
57.	Kanephore	191
58.	Basis und Gebälk vom Erechtheum	192
59.	Grundriss des Apollotempels zu Bassae	194
60.	Korinthisches Kapitäl aus Milet	196
61.	Ionisches Gebälk von Priene	197
62.	Monument des Lysikrates	199
63.	Zeusbüste von Otricoli	208
64.	Pallasbüste in München	209
65.	Eckfiguren vom östlichen Giebel des Parthenon	210
66.	Der s. g. Theseus, und	210
67.	Metopenrelief vom Parthenon	211
68.	Reiter vom Fries des Parthenon	213
69.	Von der Balustrade des Niketempels	217
70.	Junobüste aus Villa Ludovisi	219
71.	Der Diadumenos des Polyklet	221
72.	Relief von Eleusis	223
73.	Attisches Grabrelief	224
74.	Metopenrelief von Olympia	225
75.	Niobide	228
76.	Andere Niobiden	229
77.	Kopf der Niobe	230

Digitized by Google

Fig.		Seite
78.	Leukothea in München	232
79.	Apollo Kitharoedos im Vatican	233
80.	Apollo Sauroktonos des Praxiteles	238
81.	Eros im Vatican	239
82.	Der betende Knabe in Berlin	243
83.	Hercules Farnese	244
84.	Aus d. Mosaik d. Alexanderschlacht	253
85.	Vasenbild des Berliner Museums	254
86.	Kapitäl vom Thurm der Winde in Athen	263
87.	Die Gruppe des Laokoon	266
88.	Die Gruppe des farnesischen Stiers	271
89.	Der sterbende Gallier im capitolinischen Museum	272
90.	Der Gallier und sein Weib in Villa Ludovisi	273
91.	Apoll von Belvedere	275
92.	Artemis von Versailles	279
93.	Torso des Vatican	281
94.	Die mediceische Venus	282
95.	Der borghesische Fechter	283
96.	Unteritalisches Vasengemälde	287
97.	Giebel eines Grabes in Norchia	310
98.	Die Chimära in Florenz	314
99.	Die Wölfin auf dem Capitol	314
100.	Der Redner in Florenz	315
101.	Semelespiegel in Berlin	319
102.	Aus den Wandgemälden von Tarquinii	321
103.	Grundriss des Tempels des Antonin und der Faustina	338
104.	Grundriss des Tempels zu Nismes	341
105.	Tempel zu Pola	341
106.	Römisches Kapitäl vom Triumphbogen des Titus	344
107.	Grundr. d. Rundtempels zu Tivoli	349
108.	Grundriss des Pantheons	350
109.	Durchnitt desselben	351
110.	Basilica von Pompeji	360
111.	Triumphbogen des Constantin	363
112.	Durchschnitt und Aufriss des Colosseums	370
113.	Grundriss des Tempels d. Venus und Roma	385
114.	Orest u. Elektra (Villa Ludovisi)	389
115.	Thusnelda in Florenz	392
116.	Herculanische Porträtstatuen in Dresden	397
117.	Die ältere Agrippina im Capitol	397
118.	Herculanische Tänzerin	412

Digitized by Google

Fünftes Buch.

Die Kunst der Griechen.

Erstes Kapitel.

Religion und Verfassung Griechenlands.

Bei den Griechen nimmt die Geschichte der Kunst eine neue Gestalt an. Die anderen Völker waren wie Fremdlinge, die in einen gewaltigen, labyrinthischen Palast eingeführt, auf die wenigen Räume beschränkt sind, welche die Diener ihnen angewiesen haben, ohne in das Innere gelangen zu können und ohne das Ganze zu übersehen. Die Hellenen dagegen sind die eingeborenen Kinder des Hauses, die, mit seinen Gängen und Verbindungen genau bekannt, sich leicht zurecht finden, denen nichts verschlossen und unzugänglich bleibt. Sie öffnen die verborgensten Gemächer und Säle, durch sie eingeführt werden wir heimisch in dem wunderbaren Gebäude.

Jene früheren Völker, so grossartig und bedeutsam ihre Werke zum Theil waren, hatten doch entweder nur eine Kunst geübt, oder zwar mehrere, ja sogar alle, aber mit einer so nationalen und beschränkten Auffassung, dass ihre Leistungen den anderen gleichzeitigen und den späteren Völkern fremd blieben. Bei den Griechen zuerst finden wir alle Künste in hoher, zum Theil unvergleichlicher Blüthe, und, wenn auch mit aller Kraft nationaler Wärme und Begeisterung, dennoch wieder so frei von Einseitigkeit und Beschränkung, dass sie allen Späteren zum Vorbilde und zur Bewunderung dienen.

Neben dieser Allseitigkeit und Allgemeinheit unterscheidet sich die griechische Kunst von der der früheren Nationen durch eine andere, für unseren heutigen Zweck wichtige Eigenschaft. Sie hat eine innere Geschichte. Bei jenen war eigentlich immer ein und derselbe unveränderte Charakter, welcher nur gegen die Eigenthümlichkeit anderer

Digitized by Google

Völker einen Gegensatz bildete, nicht in sich selbst innere Unterschiede hervorbrachte; die chronologischen Daten der Ausbildung, welche sich feststellen liessen, hatten nur die Bedeutung des einfachen, mechanischen Fortschrittes und Verfalls. Bei den Griechen dagegen finden wir verschiedene Stufen der Entwickelung, welche, wenn auch denselben Grundzug griechischer Eigenthümlichkeit tragend, dennoch wesentliche Unterschiede des Charakters und verschiedene, sogar entgegengesetzte Vorzüge zeigen.

Bevor wir aber diesen Entwickelungsgang in seiner chronologischen Folge betrachten, scheint es nöthig, eine Uebersicht der religiösen und sittlichen Eigenthümlichkeiten der Griechen, so weit sie auf unseren Zweck Beziehung haben, und einige allgemeinere Bemerkungen über die Gestalt der Künste in ihrer Blüthezeit vorauszuschicken, auf welche wir bei dem eigentlich Historischen hinweisen können. Die Kenntniss griechischer Sitte und Geschichte, die ein Gemeingut unserer heutigen Bildung ist, die vortreffliche Bearbeitung, welche das Griechenthum bei uns in allgemein zugänglichen Werken erhalten hat, überhebt mich aber der Nothwendigkeit, und es würde bei der Masse des Materials dem Zwecke der Uebersichtlichkeit entgegen sein, so weit wie bei einigen der vorherberührten Völker in sittengeschichtliches Detail einzugehen; das Folgende soll daher nur in leichteren und allgemeineren Andeutungen die wesentlichsten Punkte herausheben. [1])

Auch bei den Griechen ist vor Allem der Einfluss der Natur des Landes zu beachten, und gewiss muss anerkannt werden, dass er vielfältig fördernd und bestimmend auf ihre Bildung eingewirkt habe. Allein dennoch ist schon diese Einwirkung eine ganz andere, als wir sie bisher fanden. Hier ist nicht eine übermässige, wuchernde, berauschende Fülle und Fruchtbarkeit, wie in Indien, nicht eine einzelne, in alles eingreifende Naturerscheinung, wie in Aegypten, die Elemente haben überhaupt nicht die tropische Gewalt, welche den Menschen unterjocht, sondern sie üben nur eine milde, freundliche Anregung. Das Klima ist südlich, aber nicht bis zu erschlaffender Hitze, das Land im Ganzen nicht unfruchtbar, aber doch von ziemlich schroffen Gebirgen durchschnitten, und daher theilweise rauh und nur zur Jagd, theilweise

[1]) Auch für das Kunstgeschichtliche selbst kann es die Absicht dieser Vorlesungen nicht sein, die Aufzählungen von Einzelheiten und Notizen, welche bereits vollständig gegeben sind, zu wiederholen. Statt vielfältiger Hinweisungen darf ich mich auf das trefflichste und zweckmässigste aller Handbücher, auf K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (dritte, von Welcker besorgte Auflage 1848) im Allgemeinen und in einzelnen Fällen beziehen, das neben der präcisesten Bezeichnung der Gegenstände sehr vollständige Angaben der Hülfsquellen enthält.

Digitized by Google

nur für den Oelbaum und Weinstock, nicht für den Anbau nahrhafterer Früchte geeignet. Daher war es um so wichtiger, dass Griechenland überall vom Meere begränzt und durchschnitten ist, und damit der Anreiz zu mannigfaltiger Thätigkeit, zur Schifffahrt, zum Handel, zur Eroberung und Colonisation gegeben war. Bedeutsam war daneben die gebirgige Natur des Landes, welche in kleinen Gränzen die Ausbildung einzelner Völkerstämme in ihren feineren Eigenthümlichkeiten begünstigte, diese nicht, wie bei der Verbreitung grosser Nationen auf offener Ebene, in eine allgemeine Form verschmolz. Lage und Beschaffenheit des Landes bedingten daher schon, dass menschliche Freiheit und Tüchtigkeit ein grösseres Feld fanden, als bei anderen Nationen, und die Natur selbst brachte es mit sich, dass ihr freundlicher Einfluss neben der vorherrschenden Selbstthätigkeit des Volkes weniger hervortrat. Sie entliess gleichsam den Menschen aus der Vormundschaft, in welcher sie ihn bisher gehalten.

Diesen Charakterzug der Freiheit finden wir denn auch in allen Institutionen Griechenlands von Anfang an erkennbar. Besonders bezeichnend ist die Bildung ihrer Religion. Bei allen Völkern, die wir bisher betrachteten, gab es eine geschlossene Priesterschaft; wenn sie auch nicht überall wie bei Aegyptern und Indern eine Kaste im strengsten Sinne des Wortes bildete, so waren doch bei den Persern die Magier, bei den Juden die Leviten mehr oder weniger ausschliessliche Diener des Gottes, Ausleger seiner Orakel und daher Lehrer des Volkes. Bei ihnen allen war folglich auch die Religion nicht freie Verehrung, sondern eine feste Satzung, an genaue Beobachtung äusserlicher Verhaltungsregeln gebunden, für deren Befolgung die Priester die natürlichen Wächter waren. Ueberall standen sie zum Volke in dem Verhältnisse der Herrn und Lehrer. Auch die Griechen hatten gewisse allgemein anerkannte religiöse Gebräuche, aber die Priester bildeten doch keinen geschlossenen Stand, sie wurden meistens durch jährliche Wahl bestimmt, und wenn auch in einzelnen Fällen gewisse Geschlechter zur Priesterschaft eines bestimmten Gottes ausschliesslich berufen waren, so gab dies nur den Ehrenvorzug der Opfer, höchstens einen vorübergehenden Einfluss durch die Deutung der Orakel, niemals Gelegenheit zur bleibenden Leitung des Volkes. Die mythologischen Ueberlieferungen waren daher auch nicht Priesterlehren, sondern Volkssagen. Auch bei anderen Völkern hatte die Phantasie dichterisch und sagenhaft gewirkt; die Anschauungen von mächtigen, wohlthätigen oder feindlichen Naturkräften hatten sich ihnen zu Sagen von der Abstammung und den Thaten der Götter gestaltet. Allein immer waren die Priester dann diejenigen gewesen, deren Autorität diese Sagen prüfte und sie nach ihren

Digitized by Google

didaktischen und hierarchischen Zwecken modelte. Bei den Griechen waltete die Dichtung frei; ohne andere Weihe als die der Begeisterung belehrten die Sänger das Volk auch über das Wesen der Gottheit und die Pflichten des Menschen. Die frommen Griechen sprachen es ohne Anstoss aus, dass Homer und Hesiod die Götter gemacht hätten. Der Sinn des altgriechischen Volkes war ein höchst religiöser, aber diese Religiosität hatte etwas eigenthümlich Freies und Unbestimmtes; der Gedanke der Ausschliesslichkeit blieb völlig entfernt davon. Jedem, der Glaubwürdiges von den höheren Mächten berichtete, hörten sie mit ehrfurchtsvollem, kindlichem Gemüthe zu; keinem Gotte, von dem sie Kunde erlangten, verweigerten sie göttliche Ehre. Es war, als suche man nur Gelegenheit, die natürliche Frömmigkeit noch ein Mal mehr zu üben. Bei dieser Leichtigkeit der Fortpflanzung religiöser Traditionen konnte es denn an Abweichungen derselben nicht fehlen, wodurch aber die Gemüther keineswegs beunruhigt wurden. Vielmehr fiel es Niemandem ein, dem Dichter zu wehren, der die überlieferten Mythen nach eigener Eingebung veränderte und umbildete. So überwiegend war in dieser Religiosität das Moment subjectiver, persönlicher Frömmigkeit, so unbekümmert war das fromme Bewusstsein über das Objective der Gottheit.

Ebenso frei und ungebunden war die Beziehung der Götter auf das Moralische. Im Allgemeinen galten sie zwar für Beschützer des Rechts und Rächer des Unrechts, aber worin beides bestand, das war durch keine feste Lehre ursprünglich festgestellt. Grade dadurch aber blieb das eigene sittliche Gefühl ungehemmt und entwickelte sich freier und schöner, als bei irgend einem anderen Volke. Statt durch unvollkommene Vorstellungen von der Gottheit zu leiden, wirkte vielmehr das sittliche Gefühl der Griechen auf diese Vorstellungen zurück, bildete und veredelte sie. Den Sagen der Vorzeit, mystisch eingekleideten Naturanschauungen, legte man mehr und mehr einen frei poetischen und sittlichen Sinn unter. Sonne, Mond, Sterne, Jahreszeiten galten den Griechen als edle, lebensvolle Persönlichkeiten und als Träger und Leiter einer moralischen Weltordnung. In diesem Sinne haben die Dichter die Götter gebildet, indem sie den formlosen Göttergestalten, wie sie die Vorzeit, zum Theil auch barbarische Völker den Griechen überlieferten, Geist und Leben einhauchten.

Es kann paradox klingen, aber es ist wahr, dass die Unabhängigkeit ihrer Moral von der Religion, den Griechen die hohe sittliche Würde verlieh. Grade hierdurch entwickelte sich in ihrem moralischen Ideal ein eigenthümlicher und schöner Zug, der der Mässigung. Die Sittlichkeit ist eng verbunden mit dem Selbstgefühl und der Freiheit des Men-

Digitized by Google

schen; ohne Freiheit giebt es kein moralisches Verdienst und keinen Tadel. Wird aber der Begriff der Freiheit so weit ausgedehnt, dass jeder der dunkelen, eigensinnigen Empfindung des Augenblicks folgen zu dürfen glaubt, so löst sich die sittliche Welt auf, und selbst der vermeintlich Freie ist nur ein Sclave seiner Sinnlichkeit und des Zufalls. Ein so reges Freiheitsgefühl, wie das der Griechen, hätte daher leicht jeden Fortschritt der Bildung hemmen können, wie ja auch wirklich manche Völker dadurch in einem wilden und rohen Zustande zurückgehalten worden sind. Diese Gefahr wurde bei anderen Völkern durch die Lehren und Vorschriften der Priester abgewendet, welche, indem sie in gewissem Grade Freiheit und Einsicht gestatteten, den Missbrauch derselben verhüteten; ein System, welches zwar von segensreichen Folgen für diese Völker war, aber dennoch ihrer natürlichen Entwickelung Schranken setzte und die Blüthen ihres Geistes der höchsten Anmuth, welche nur bei völlig freiem und ungehemmtem Wachsthum entsteht, beraubte. Die Griechen bedurften solcher hierarchischen Leitung und Bevormundung nicht, weil das, was diese erreichte, bei ihnen schon im Gefühle unmittelbar gegeben war. Der männlich kühnen Freiheitsliebe, welche sie beseelte, war eine zarte jungfräuliche Scheu vor allem Unreinen und Unheiligen, eine tiefe, kindlich fromme Ehrfurcht vor dem Göttlichen, Hohen, Gesetzlichen beigegeben. Ihre Weisen und Dichter, als sie Worte für das allgemeine Gefühl fanden, nannten vor Allem die Mässigung als das Schönste, das Maasslose, Ueberschreitende als das den Göttern Verhasste. Diese Verbindung eines männlichen und weiblichen Elementes, des praktischen, thatkräftigen Sinnes mit dem zarten Gefühle für Zurückhaltung, Maass und Schönheit ist der eigenthümliche Vorzug der Griechen. Sie, die das Gefühl, bis wie weit zu gehen sei, in sich trugen, bedurften nicht äusserer Schranken priesterlicher Satzung, und verbanden dadurch die Frische der Freiheit mit den Vortheilen geordneter Bildung. Während jene Völker, bei denen die Religion die unmittelbare Lehrerin in allen Beziehungen war, stets eine Spur der Hemmung, des Ungeschickten und Steifen in ihren geistigen Leistungen behielten, bewegte sich das griechische Volk in natürlicher zwangloser Anmuth.

Auch für das geschichtliche Leben der Griechen im Staate war diese schöne Mischung der Gefühle höchst wichtig. Jene anderen Völker waren die Herrschaft des Zwangsgebotes gewohnt; Priester und Könige mochten sich gegenseitig beschränken, die Anderen waren unterworfen. Daher war ihnen auch die Ausdehnung der Herrschaft, die Eroberung etwas Natürliches. Dem Griechen war die Tyrannei einheimischer Herrscher verhasst, Unterwerfung unter Fremde unerhört.

Digitized by Google

Nur was gemeinsam bestimmt war, galt als Gesetz; selbst als noch Könige an ihrer Spitze standen, war überall die Volksgemeinde entscheidend. Daher zerfiel Griechenland nothwendig in kleine Staaten, denn nur im kleinen Umkreise verstehen sich viele so, um einig zu sein. Allein während sie die Freiheit und das Recht der Einzelnen anerkannten, waren sie doch weit davon entfernt, einem Jeden, vermöge menschlicher Geburt, die Rechte des Bürgers zuzusprechen. Nur die Freigeborenen und Einheimischen waren Bürger und auch unter diesen hatten lange Zeit hindurch nur die durch Geburt oder Vermögen höher Gestellten, welche nicht durch gemeine Bedürfnisse oder Beschäftigungen in ihrer Ausbildung gehemmt waren, die Regierungsgewalt in Händen. Sclaven waren nothwendig, damit der Bürger Musse für die Geschäfte der Stadt habe. Auch in Griechenland unterschied man demokratische und aristokratische Staaten, je nachdem die Theilnahme an der öffentlichen Gewalt auf gewisse Classen der Gesellschaft beschränkt oder weiter ausgedehnt war. Allein auch jene Demokratien unterschieden sich noch himmelweit von dem, was man in neueren Theorien darunter verstanden hat; die Zahl der stimmfähigen Bürger war überall von der Zahl der Bewohner sehr verschieden, und wenigstens in der Zeit der Blüthe besass überall ein gewisser Adel, aus den Besseren oder Vermögenderen bestehend, die Gewalt. Wir müssen daher die griechischen Republiken sämmtlich als Aristokratien, wiewohl als natürliche, nicht durch bewusste Satzungen gebildete, bezeichnen, und diese Herrschaft des Höheren, Edleren, Geistigeren ist einer der wesentlichsten Züge des griechischen Sinnes.

Diese Bemerkungen über die allgemeinen Lebensverhältnisse der Griechen mögen hier genügen, um sogleich zur Baukunst überzugehen, in welcher sich ebenso die allgemeinen Grundverhältnisse ihrer aesthetischen Anschauung darlegen.

Zweites Kapitel.

Die Architektur.

Bei den früheren, hierarchisch und despotisch beherrschten Völkern hatten wir in architektonischer Beziehung nur von Tempeln und Palästen zu sprechen. Bei den freien Griechen fällt zwar der Luxus königlicher Schlösser fort, aber man könnte mit Recht eine grössere Mannigfaltigkeit

Digitized by Google

der Gebäude erwarten. Indessen — wenn sich auch eine solche entwickelte, besonders in späterer Zeit — ist sie doch nicht so bedeutend, um unsere Aufmerksamkeit gleich anfangs in Anspruch zu nehmen. Die Sitte des freien Landes, alles Oeffentliche nicht in geschlossener Halle, sondern auf öffentlichem Markte zu verhandeln, machte Gebäude zu solchem Zwecke überflüssig, die Einfachheit republikanischen Lebens und die Mässigkeit der Sitte duldete an Privatgebäuden keinen reicheren Schmuck. In den Tempeln allein entwickelte sich daher die Schönheit der griechischen Architektur, und was an Monumenten anderer Art höhere Ansprüche macht, ist von ihnen entlehnt. Die Tempel selbst haben nun zwar mannigfache Formen, allein ihnen allen liegt eine sehr bestimmte Hauptgestalt, der Prototypus griechischer Baukunst zum Grunde.

Wir können diesen Grundgedanken der griechischen Architektur mit einem Worte schon ziemlich deutlich bezeichnen, ihr Tempel ist das Säulenhaus. Das Einfachste ist oft oder immer das Fruchtbarste. In den phantastischen Grotten der indischen Felsen, in den gewaltigen Massen Babylons und den luftigen Terrassenbauten von Persepolis, unter den duftenden, goldstrahlenden Cedernbalken des Salomonischen Tempels, in den feierlichen Zugängen, Vorhöfen, Hallen der Heiligthümer Aegyptens suchen wir vergeblich den einfachen klaren Grundgedanken, der so natürlich scheint, und aus dem sich doch alle Anmuth und Mannigfaltigkeit der griechischen Architektur entwickelt hat. Das Säulenhaus, das geschlossene, bedeckte, | von tragenden Säulen umgebene Haus ist dieser Grundgedanke, zu dessen näherer Bestimmung Folgendes zu bemerken ist.

Der Tempel ist seinem Grundrisse nach bei den Griechen stets ein Viereck, und zwar nicht ein Quadrat, sondern ein längliches Viereck, von bedeutender Verschiedenheit der grösseren von den kleineren Seiten, indem diese (die Breite) in der Regel nur halb so gross als jene (die Tiefe) sind. Die Wände sind dann ringsum von runden Säulen umstellt, welche Gebälk und Dach tragen. Das Gebälk ist dreitheilig; der Hauptbalken unmittelbar auf den Säulen aufliegend, darüber der Fries und endlich das Gesims, die herüberragende, das Gebäude gegen Regen schützende Bedachung. Das Dach ist immer ein schräges und so gerichtet, dass es seine Neigung auf den längeren Seiten hat, auf jeder der beiden schmalen Seiten aber einen Giebel bildet, der auch den Eingang bezeichnet. Das dergestalt aufgerichtete Tempelhaus steht durchweg frei, ohne dass Vor- oder Nebenbauten sich unmittelbar daran anlehnen. Es ruht auf einem Unterbau von mehreren Stufen, welche sich nicht bloss auf der Vorderseite befinden, sondern um das Ganze herumlaufen. Auch die einzelnen Säulen stehen völlig frei, sind also nicht, wie

Digitized by Google

in den ägyptischen Bauten, durch kleine Zwischenmauern verbunden; sie sind aber auch nicht, wie die ägyptischen, an demselben Gebäude von verschiedener Gestalt des Kapitäls oder Stammes, sondern Grösse und Form und selbst die Zwischenräume der Säulen sind auf allen Seiten des Tempels vollkommen gleich.

Innerhalb der Säulenhalle und in mässiger Entfernung von den Säulenreihen erhob sich die Wand des Tempelhauses einfach und senkrecht. Es bestand gewöhnlich aus drei Theilen, dem Vorhause, in welches man zwischen kleineren Säulen einging, dann der Cella, dem eigentlichen Tempelraume, in welchem die Bildsäule der Gottheit stand, endlich einem kleineren Hinterhause, welches entweder geschlossen oder, wie das Vorhaus, durch Säulen geöffnet war.

Die Einfachheit des Gebäudes wurde dadurch befördert, dass die Wand ausser der Eingangsthür, durchweg keine Oeffnungen hatte. Fenster finden sich an griechischen Tempeln nur ganz ausnahmsweise. Es bedurfte keines starken Lichtes, da im Inneren des Tempels keine wesentlichen und gemeinsamen Verrichtungen vorgenommen, namentlich die feierlichen Opfer gewöhnlich auf dem Platze vor dem Gebäude dargebracht wurden. Bei kleineren Tempeln genügte daher das Licht, welches durch die Thüre einfiel. Grössere hatten dagegen eine eigenthümliche und auffallende Einrichtung, welche die Fenster entbehrlich machte. Der mittlere und grössere Theil des Inneren war nämlich unbedeckt, einem offenen Hofe gleichend. Dies in der Art, dass sich hinten und vorn die Giebel vollständig erhoben, auch auf den beiden langen Seiten das Dach in seiner schrägen Richtung begann, als ob es oben in einen First zusammenlaufen sollte. Dies geschah aber wirklich nur zunächst an beiden Giebeln, über dem Vor- und Hinterhause und den daran gränzenden Theilen des eigentlichen Tempels, während zwischen denselben ein Ausschnitt des Daches war, so dass die Dachschrägen beider Seiten nicht zusammentrafen und sich also nicht gegenseitig hielten, sondern im Inneren durch doppelte Säulenreihen über einander getragen wurden. Zwischen diesen bildete dann im Inneren der unbedeckte, hofartige Theil ein der Säulenhalle und der Tempelwand ähnliches und paralleles Viereck, so dass der Grundriss des Ganzen drei, von aussen nach innen sich verkleinernde, ähnliche Vierecke darstellte. Man nannte einen solchen Tempel Hypaithros d. h. unter freiem Himmel [1]). Diese ganze Ein-

[1]) Vitruv, der, nach seiner Weise alles auf starre Regeln zurückzuführen, den Hypaithros nur bei dem mit doppelter Säulenreihe umstellten und zwar vorn und hinten zehnsäuligen Tempel (dipteros decastylos) statuirt, beschreibt ihn übrigens ziemlich deutlich, ganz so wie wir ihn an einem erhaltenen Monument, dem grossen Tempel in Pästum, noch vorfinden. Interiore parte columnas in altitudine

Digitized by Google

richtung erinnert an die der griechischen Wohnhäuser, in welchen auch die Wand keine Fenster nach aussen hatte, sondern die meisten Geschäfte auf dem inneren Hofe verrichtet wurden, und die daran stossenden Gemächer durch die Säulenhalle, die diesen umgab, und durch ihre Thüren das Licht erhielten.

Dies wird genügen, um den Umriss des griechischen Tempels und seine wesentlichen Verschiedenheiten von der Architektur der anderen Völker anschaulich zu machen. Man sieht wie einfach hier alles ist, aber auch wie frei und selbstständig. Wenn die Bauten der Inder, Aegypter, Perser theils in den Felsen eingehauen, theils durch ihre phantastische Form oder durch ihre Lage noch mit dem Boden zusammenhängend, nur eine Fortsetzung und Steigerung der Eigenthümlichkeit desselben waren, so steht hier das einfache, von seiner Säulenhalle rings umschlossene Haus, auf seinen Stufen völlig frei und selbstständig da, und löst sich von dem Grunde, auf dem es ruht, leicht und entschieden ab, wie eine neue Schöpfung oder wie der Mensch in der Natur. Diesem einfachen Grundgedanken entsprach denn auch die weitere Ausführung und Ausschmückung des Gebäudes, durch welche dasselbe seine höhere Schönheit erhielt. Die früheren Völker hatten die Würde ihrer Tempel stets nur durch etwas Fremdartiges herbeizuführen gesucht, durch den phantastischen Wechsel der Formen, durch allmälige Steigerung der Zugänge und Vorhallen, durch die Nachahmung von Thier- oder Pflanzengestalten, oder durch kolossale Massen und glänzende, kostbare Stoffe. Die Griechen blieben rein bei der Sache selbst, weder die Grösse ihrer Gebäude, noch die Anordnung und Gestaltung der einzelnen Glieder überschritt die Gränzen des Nothwendigen und Nützlichen; aber durch die sinnvolle Behandlung desselben verwandelten sie das Dürftige und Trockene der blossen Zweckmässigkeit in freie Anmuth und hohe Schönheit. Der Grundsatz, nach welchem sie hierbei verfuhren, ist uns nicht ausdrücklich überliefert worden. Leider ist von den Schriften, welche die griechischen Meister nicht selten mit Beziehung auf ihre Bauten verfasst hatten, auch nicht eine auf uns gekommen [1]). Der einzige Architekt des Alterthums, von dem uns ein

---

duplices (habet) remotas a parietibus, ad circuitionem ut porticus peristyliorum. Medium autem sub divo est sine tecto. III. 1. 8. Uebrigens ist die Frage über die Hypäthraltempel noch streitig, worauf wir indessen nicht näher eingehen können. Vgl. Bötticher, Tektonik der Hellenen, Buch 4. 361 ff. und Fergusson, the illustrated handbook of architecture 1855. I. 278, und ausführlicher im Royal institute of British architects, November 1861.

[1]) Eine ziemlich lange Liste solcher architektonischen Schriftsteller giebt Vitruv im lib. VII. prooem.

Digitized by Google

Werk erhalten ist, der Römer Vitruv, aus der Zeit des Augustus, zeigt sich durch seine trockenen, und von den griechischen Monumenten oft abweichenden Angaben nur als beschränkter und nicht völlig glaubwürdiger Schüler so grosser Lehrer. Dagegen gestatten uns die Ueberreste ihrer Bauten wohl das Geheimniss zu errathen, das die Griechen zu Schöpfern der schönen Architektur machte; wenigstens für theoretische Einsicht, die freilich noch nicht die künstlerische Kraft der eignen Ausführung verleiht. Zunächst war Klarheit und Deutlichkeit gewiss die Aufgabe der griechischen Architektur, wie jeder anderen Kunst. Die statische Bedeutung jedes Gliedes, seine Beziehung auf die Construction musste aus der Bildung jedes Theiles klar hervorgehen. Allein diese einfache Durchführung des Zweckmässigen genügt hier nicht; sie sichert zwar gegen grobe Verletzungen des feineren Geschmacks und bringt von selbst eine, wenn ich so sagen darf, krystallinische Regelmässigkeit des Ganzen hervor, aus der sich Symmetrie und angemessene Grundverhältnisse ergeben, aber sie führt noch nicht zu höherer Anmuth und Schönheit. Diese entsteht erst durch die sinnvolle Behandlung aller einzelnen Theile. Das Geheimniss nun, welches den Griechen hier die Meisterschaft gab, scheint darin zu liegen, dass sie, indem sie jedem Theile eine solche Gestalt gaben, welche seine Bestimmung für die Festigkeit und Zweckmässigkeit nöthig machte, ihn nicht als todte Masse behandelten, sondern ihm Empfindung und Leben verliehen. Dies aber nicht dadurch, dass sie in ihm menschliche oder sonst aus dem Naturleben entlehnte Gestalten nachbildeten, sondern aus seiner eigenen Bestimmung heraus, so dass er, ohne die Natur des unorganischen Stoffes zu verleugnen, seinem Berufe nur gleichsam bereitwillig entgegen kam und den Zweck mit Sicherheit und Leichtigkeit ausführte, wie ein gewandter und eingeübter Diener, welcher das Ueberflüssige meidet und das wirksamste Mittel wählt. Die Formen, deren sie sich dazu bedienten, sind daher zunächst und im Wesentlichsten geometrische, doch so dass sie über das wirkliche Bedürfniss hinaus die verschiedenen statischen Funktionen der einzelnen Theile deutlich erkennen lassen, und in dem Schwunge der Linien sich den feineren, incommensurabelen Formen annähern, welche die Natur ihren organischen Gebilden giebt. Sie erregen dadurch, während sie den Charakter selbstloser Ruhe behalten, welche dem unorganischen Stoffe eigen und die Bedingung seiner Schönheit ist, schon im Einzelnen die Vorstellung eines belebten, freiwilligen Thuns, und lassen das Ganze, obgleich es aus einzelnen, den verschiedenen statischen Funktionen entsprechenden Gliedern zusammengesetzt ist, vermöge des harmonischen Verhältnisses derselben und ihrer wohlberechneten, bald gegensätzlichen, bald flüssigen Uebergänge, als eine

Digitized by Google

organische von einem Geiste beseelte Einheit erscheinen. Diese Belebung wird dann noch dadurch erhöht, dass sich mit der Einfachheit der statisch fungirenden Theile die freiere Mannigfaltigkeit des Ornaments verbindet, welches die einzelnen Formen gliedert und wirksamer hervorhebt, aber weit entfernt, einen naturnachahmenden Charakter anzunehmen, sich der Strenge des architektonischen Styls unterordnet und höchstens einzelne Anklänge an wirkliche Erscheinungen der Natur hervortreten lässt. Das feine Gefühl für jene mehr abstracte Formensprache und der Takt und die Mässigung bei der Wahl des Ornaments begründen den grossen Vorzug der griechischen Architektur, durch den sie sich ebensoweit über die dürftige Rohheit oder spröde Zweckmässigkeit wie über den leeren Luxus absichtlichen und willkürlichen Schmuckes anderer Nationen erhebt [1]).

[1]) Seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe dieses Buches hat C. Bötticher in seiner Tektonik der Hellenen (2 Bde. mit Atlas, Potsdam 1844) mit Gelehrsamkeit, Scharfsinn und grosser Energie des Denkens eine neue Theorie der griechischen Baukunst zu begründen versucht, die wir nicht mit Stillschweigen übergehen dürfen. Die wesentliche Voraussetzung dieser Theorie besteht darin, dass sie zwischen dem Kernschema, der statisch nothwendigen Form der Structurtheile, und der Kunstform oder decorativen Charakteristik strenge unterscheidet, welche letztere als „Ornamenthülle“ der Oberfläche jenes schlichten glatten Kernes gleichsam von aussen angefügt, vermittelst analoger aus der Natur und dem Leben entlehnter Formen die baulichen Funktionen des Structurtheiles symbolisch darstellt. Diese Ornamente oder Symbole werden dann, insofern sie die verschiedenen Functionen eines und desselben Structurtheiles vereinzelt versinnlichen, durch Heftbänder unter sich und mit dem Kerne verknüpft, während andererseits die verschiedenen Structurtheile durch Juncturen d. h. durch Symbole, welche (ähnlich den Uebergängen in der Musik) am Ende des einen Structurtheiles schon den Begriff und die Wesenheit des darauf folgenden andeuten, unter sich und so zu einer organischen Totalität verbunden sind. Von diesen Sätzen ausgehend construirt Bötticher ein System des griechischen Baues, zu dem sich alle erhaltenen Monumente wie mehr oder weniger entartete Abweichungen verhalten. Denn kein einziges derselben entspricht ihm völlig, selbst diejenigen, in welchen man gewöhnlich die griechische Baukunst gipfeln lässt, wie der Parthenon, zeigen nach Bötticher in manchen Punkten einen Mangel an Verständniss dieses ursprünglichen Systemes. Eine allmälige Entwickelung kann eine so bewusste Theorie nicht wohl gehabt haben; der Verf. selbst nimmt an, dass sie wie Pallas aus dem Haupte des Zeus mit einem Male fertig entstanden sein müsse, und sich jetzt nur theils aus dem Vorhandenen, soweit nämlich noch der ursprüngliche Sinn darin erhalten, theils aus einzelnen Aeusserungen der Schriftsteller reconstruiren lasse. Schon dies Verhältniss dieser Theorie zur Geschichte rechtfertigt in einem historischen Werke ihre Ablehnung. Aber auch innere Gründe stehen ihr entgegen. Eine genaue kritische Prüfung, welche, auf die Details eingehend, die Frage untersuchte, ob es wirklich wahr sei, dass wir in jeder architektonischen Form des hellenischen Baues uns ihrer Analogie mit einer Naturerscheinung und erst dadurch mittelbarer Weise ihrer statischen Function bewusst werden, liegt ausserhalb der Gränzen unserer Aufgabe. Aber das können wir schon hier aussprechen, dass diese Theo-

Digitized by Google

Durch eine Erläuterung der einzelnen Glieder des griechischen Baues, auf die wir sogleich übergehen, wird dies, hoffe ich, deutlicher werden; zuvor ist indessen noch auf einen allgemeinen Unterschied der Bauformen aufmerksam zu machen. So einfach und feststehend der Grundtypus des Tempels, den wir beschrieben haben, ist, und unbeschadet der inneren Nothwendigkeit, welche die griechischen Baumeister bei der Entwickelung des Einzelnen aus dem Grundgedanken des Ganzen leitete, mussten doch nach der Bestimmung des Gebäudes und nach der Persönlichkeit des Architekten gewisse Verschiedenheiten eintreten; je nachdem nämlich das Werk mehr einen einfachen und strengen oder einen reichen und zierlichen Charakter erhalten sollte. In feineren Beziehungen konnte dies nun bewirkt werden, ohne dass dadurch eine namhafte Veränderung der Formen selbst herbeigeführt wurde, und in der That finden wir an den Bauwerken, dass, so gross auch die Gleichförmigkeit des Styls und die Beibehaltung des Hergebrachten war, dennoch bei jedem einzelnen Werke zarte Modificationen und freie Veränderungen der Maassverhältnisse und der kleineren Verzierungen eintreten. Allein neben dieser unbegränzten Freiheit künstlerischer Anordnung und der dadurch entstehenden Mannigfaltigkeit des Einzelnen giebt es einen festgestellten und geregelten Gattungsunterschied, nach welchem sich mehrere verschiedene Ordnungen oder Stylarten sondern, von denen jede ihre

---

rie dem abstracten Verstande zu viel, der schaffenden Phantasie zu wenig einräumt und an die Stelle ihrer ahnenden und andeutenden, auf der Gemeinsamkeit des Volksbewusstseins beruhenden bildenden Thätigkeit, bewusste Operationen des subjectiven Verstandes zu setzen scheint. Können wir hienach diese Theorie unserer Arbeit nicht zum Grunde legen, so hindert das nicht, die grosse Bedeutung des durchweg belehrenden und anregenden Werkes und die Richtigkeit einzelner Ausführungen desselben anzuerkennen, wie dies sich weiterhin zeigen wird. Neben der Tektonik Bötticher's ist das Werk eines anderen Architekten, des genialen Baumeisters Semper zu nennen (G. Semper, der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik, Frankfurt und München 1860. 1863. 2 Bde.), welches ganz im Gegensatze mit der Tektonik auf die historische Entstehung der Formen eingeht, und auch die griechische Architektur nicht als ureigenes hellenisches Product, sondern als Abschluss und Blüthe einer lange vorhergegangenen Entwickelung, als Verwerthung barbarischer Elemente im Sinne höherer Kunst betrachtet. So sehr wir aber diesen Anschauungen und Untersuchungen des Verf. unsere Anerkennung zollen, können wir andererseits nicht verschweigen, dass das Werk reich ist an Hypothesen und allgemeinen, systematisirenden Bemerkungen der bedenklichsten Art. Auf dieselben näher einzugehen, enthalten wir uns um so mehr, als das Werk noch nicht vollendet ist und der noch nicht erschienene dritte Band gerade die Baukunst selbst, nicht wie die bisherigen, die ihr dienende Technik behandeln soll. Unsere Zweifel werden uns aber nicht hindern, einige der vielen geistreichen und auf echt künstlerischer Beobachtung beruhenden Bemerkungen, welche dem Werke eingestreut sind, zu benutzen.

Digitized by Google

eignen, leicht erkennbaren Eigenthümlichkeiten hat. Man nennt sie gewöhnlich Säulenordnungen, weil an den Säulen und besonders an den Kapitälen der Unterschied am deutlichsten, auch für den Laien hervortritt, indessen erleiden auch alle anderen Theile in jedem dieser Style mehr oder weniger eine Veränderung. In Griechenland selbst und bis auf die Zeit der Römerherrschaft gab es nur drei solche Säulenordnungen, welche schon von den Alten mit den Namen der dorischen, ionischen und korinthischen bezeichnet wurden. Zwei andere Stylgattungen, die toskanische und die zusammengesetzte oder römische Säulenordnung, welche man in neuerer Zeit gewöhnlich mit jenen dreien gemeinschaftlich zu nennen pflegt, sind eigentlich nur schwache Modificationen des dorischen und korinthischen Styls, und wir haben uns mit ihnen erst später im geschichtlichen Verlaufe näher zu beschäftigen. Jene drei Säulenordnungen dagegen müssen wir schon jetzt bei der Erörterung der einzelnen Glieder berücksichtigen. Dabei haben diese drei Gattungen auch die Bedeutung einer historischen Folge, sie treten, wenigstens im eigentlichen Griechenland, nicht gleichzeitig auf, sondern der dorische Styl war der früheste, der ionische fand, im eigentlichen Griechenland wenigstens, spätere Anwendung, und der korinthische wurde erst in der letzten Zeit griechischer Blüthe beliebt. Dies indessen wird erst weiter unten ausführlich betrachtet werden, hier, wo wir das gesammte Bild der griechischen Architektur von unserem Standpunkte überblicken, müssen wir sie neben einander stellen. Im Wesentlichen verhalten sich jene drei Style so zu einander, dass im dorischen das Einfache und Strenge, im ionischen das Zierliche und Zarte, im korinthischen noch grössere Leichtigkeit und Reichthum des Schmuckes vorherrschen. Man hat den ersten mit der gedrungenen Kraft des kampfgeübten männlichen Körpers, den zweiten mit den feineren Formen des Weibes, den dritten endlich mit der schlanken, anmuthigen Gestalt der Jungfrau verglichen [1]). Näher wird sich dies ergeben, wenn wir die Eigenthümlichkeit jedes Styls bei Betrachtung der einzelnen Glieder kennen gelernt haben.

Unter diesen nimmt vor Allem die Säule (Fig. 1) unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, als der zumeist charakteristische Theil und weil an ihr die Verbindung der mechanischen Zweckmässigkeit mit der aesthetischen Belebung besonders deutlich hervortritt. Der Stamm der

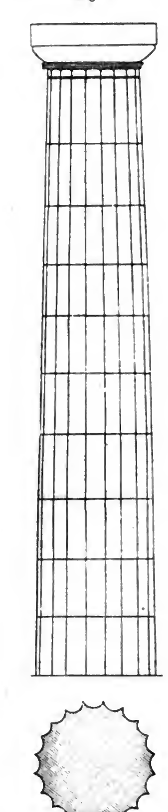
---

[1]) Der Vergleich beruht darauf, dass bei gleicher Höhe die dorische Säule breiter, die ionische schlanker, die korinthische die zarteste und schlankeste ist. Wollte man die Höhe bei gleicher Stärke des Säulenstammes vergleichen, so würde der Vergleich irre leiten, denn dann ist die dorische Säule niedriger als die ionische oder korinthische.

Digitized by Google

griechischen Säule ist stets rund und zwar kreisrund, allein nicht in der einfachen Gestalt des Cylinders, dessen Oberfläche durchweg grade und senkrechte Linien mit dem Boden bildet, sondern in doppelter Beziehung davon abweichend, indem er, wie man es nennt, eine Verjüngung und eine Schwellung hat. Jene besteht darin, dass der Stamm unten stärker ist und nach oben zu abnimmt, so dass also in jedem Punkte des unteren Kreises seine Oberfläche nicht einen rechten, sondern einen einigermassen geneigten, spitzen Winkel mit dem Boden bildet. Die Schwellung (Entasis) dagegen besteht wiederum in einer Abweichung von der durch die Verjüngung des Stammes gebildeten Linie, indem der Stamm etwa bis zur Mitte seiner Höhe ein wenig stärker wird oder gleichsam anschwillt. Die Linie, welche wir von einem Punkte des unteren Umkreises zu dem entsprechenden des oberen ziehen, weicht auf der unteren Hälfte des Stammes nach aussen zu mit einer, aber freilich sehr leisen, Krümmung von der graden ab, und kehrt dann auf der oberen Hälfte desselben mit umgekehrt entsprechender Biegung wieder zu jener gradlinigen zurück.


Fig. 1.


Dorische Säule mit Durchschnitt von Parthenon.

Es ist einleuchtend, dass diese Form nicht bloss nach Rücksichten der Zweckmässigkeit gewählt ist. Ein viereckiger Pfeiler hat in der That keine grössere Stützfähigkeit als die von seinem Grundquadrat umschlossene cylindrische Säule, aber er ist leichter herzustellen und gewährt, wenn auch nur scheinbar dem Auge die Beruhigung grösserer Sicherheit. Die Vorzüge, welche die runde Form etwa für die Bequemlichkeit der Durchgehenden oder für die Conservation der Säulen haben möchte, wenn das Material des Pfeilers ein Abstossen der scharfen Ecken befürchten liesse, sind zweifelhaft und jedenfalls wenig bedeutend. Dagegen ist die runde Gestalt unläugbar schöner und bedeutender, weil sie nicht bloss, wie die viereckige, das Wesen des todten,

nach äusseren Zwecken geregelten Stoffes ausspricht, sondern ein Bild höheren Lebens enthält. Die Kreisgestalt, an der jeder Punkt des Umfanges sich in gleicher Weise zu dem Centrum verhält, und die dadurch wie eine Ausstrahlung aus diesem gemeinsamen Mittelpunkte erscheint, ruft in uns unwillkürlich die Erinnerung an Belebtes hervor, dessen äussere Gestalt ebenso wie seine Bewegung und Handlung der Ausdruck einer inneren, seelenhaften Kraft ist. Im einfachen Kreise oder in dem regelmässigen Cylinder erscheint diese Lebenskraft aber noch durch die mathematische Strenge des Gesetzes allzusehr gebunden. Durch die Verjüngung des cylindrischen Stammes sehen wir dagegen auch die Absicht und Gewalt des Tragens ausgesprochen, und durch die Schwellung gewinnt dies ein höheres, gleichsam elastisches Leben. Denn nun wird uns ein kräftiges, der Last entgegenstrebendes und mit innerer Schwungkraft dieselbe hebendes Wesen dargestellt. Man hat die Bemerkung gemacht, dass selbst dem Laien, dem die geringe Ausbiegung des Säulenstammes in der Entasis an sich nicht leicht auffällt, eine Säule ohne alle Schwellung nüchtern und schwach erscheine, und dies dadurch erklärt, dass das Auge den mittleren, von freier Luft umgebenen Theil durch eine optische Täuschung für dünner halte, als den oberen und unteren, durch die Berührung mit den horizontalen Linien des Gebälkes und des Bodens leichter messbaren. Allein der Grund dieser Empfindung liegt wohl mehr in einem ästhetischen Gefühle, dessen man sich nur nicht vollkommen bewusst wird, als in der Einrichtung des Auges und der optischen Wirkung der Luft, indem der, welcher an die vollere, elastischere Gestalt der durch die Schwellung verschönerten Säule gewöhnt ist, den Mangel und das durch denselben hervortretende Leblose, bloss Mechanische des Stammes bemerkt, ohne sich über die Ursache klar zu werden.

Dies Princip der Belebung herrscht auch in der Verzierung des Säulenstammes vor. Bildlicher Schmuck in Hieroglyphen oder Arabesken, wie er in Aegypten gewöhnlich war, wurde an den Säulenstämmen der griechischen Gebäude wenigstens in guter Zeit niemals angewendet; die einzige Verzierung, welche an diesen vorkommt, besteht in der Kannellirung, in rohrförmigen Höhlungen an der Oberfläche des Stammes, die senkrecht und in der ganzen Höhe desselben herunterlaufen und durch hervortretende Stäbe begränzt und von einander getrennt sind. Man hat den Zweck dieser Verzierung darin gesucht, dass sie dazu diene, die runde Form der Säulen, die aus der Ferne oder beim Mangel scharfen Sonnenlichtes leicht übersehen werden könnte, deutlicher hervorzuheben. Dies werde, führt man an, dadurch erreicht, dass man auf dem runden Schafte grade herunterführende, gleiche

Digitized by Google

Abtheilungen bilde, durch deren perspectivische Verkürzung an den Seiten die Rundung sich zeige. Diese Abtheilungen hätte man denn, um sie schärfer zu marquiren und wegen der runden Form der Säule, an welcher ein eckiger Ausschnitt unharmonisch gewesen sein würde, nach einer flachen Höhlung ausgearbeitet [1]). Indessen die Gefahr, dass die runde Form dem Auge entgehen könne, scheint wenigstens bei solchen Entfernungen, bei denen überhaupt noch auf eine architektonische Wirkung zu rechnen war, nicht gegründet. Aber allerdings ist es richtig, dass durch die Kannelluren, durch ihre Verkürzung an den Seiten und durch den Wechsel von Schatten und Licht, den sie hervorbringen, der Anblick ein mannigfaltigerer und belebterer wird und das Kalte und Spröde der einfachen Rundung verliert. Besonders charakteristisch und wichtig ist, dass durch diese Verzierung, durch das Hervortreten der Stäbe und die Vertiefung der Kannelluren das innere Lebensprincip der Kreisform, das Abstossen vom und das Einziehen zum Centrum anschaulich wird. An den ägyptischen Säulen fanden wir etwas Aehnliches aber doch sehr Verschiedenes, was besonders geeignet ist, uns die grössere Schönheit und Bedeutsamkeit der griechischen Form zu verdeutlichen. Ich meine jene Säulenstämme, welche mit augenscheinlicher Nachahmung von Binsenpflanzen oder Rohrbündeln gebildet sind, dergestalt dass die Rundungen der einzelnen Rohrstämme nach Aussen hervortreten und daher die Linien, von welchen sie begränzt und getrennt werden, zurückliegen. Es ist klar, dass diese Form und die mit ihr verknüpfte Erinnerung an Rohrstäbe uns eher das Gefühl einer unzureichenden, schwachen Stütze giebt, welche zum Tragen so grosser Lasten sich wenig eignet; ein Gefühl, dessen sich auch die ägyptischen Baumeister bewusst waren, indem sie demselben dadurch theilweise begegneten, dass sie die anscheinenden Rohrstäbe durch einige, an mehreren Stellen des Säulenschaftes angebrachte Bänder gleichsam zusammenhielten und ihrer Schwäche zu Hülfe kamen. Die griechischen Kannelluren, da ihre Höhlung ganz umgekehrt nach innen gewendet ist, geben weder eine Reminiscenz an eine Naturgestalt noch das Gefühl einer weichlichen Substanz, welche durch ein äusseres Band zusammengehalten werden müsste. Vielmehr dienen sie in ihrer symbolischen Bedeutung — wenn man sie im Gegensatz gegen die Naturnachahmung so nennen darf — dazu, den Eindruck des Straffen, Gespannten, Unbiegsamen, den uns die dorische Säule schon an sich giebt, zu verstärken, uns ein kräftiges, nach Innen zusammengezogenes Wesen zu versinnlichen.

---

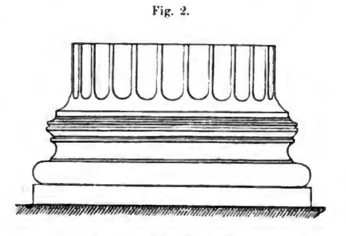
[1]) Rosenthal, über die Entstehung und Bedeutung der architektonischen Formen der Griechen. Berlin 1830.

Digitized by Google

Endlich haben sie den praktischen Zweck, die einzelnen Trommeln, aus denen die Säule besteht, zu einer Einheit zu verbinden [1]).

Ausser dem Schaft sind an der Säule Kopf und Fuss, **Kapitäl** und **Basis**, zu betrachten. Es liegt wohl im Gefühl, den Stamm, welcher die Last trägt, nicht unmittelbar auf den Boden zu setzen, sondern die Kraft seines Druckes auf denselben durch die Unterlegung eines breiteren, platten Gliedes zu brechen. Wenn auch das Material des natürlichen Bodens oder der Fundamente des Baues eine solche Vorsicht überflüssig macht, so fordert doch das Auge eine Andeutung, dass der Stamm hier wirklich ende, nicht etwa eingesunken oder verschüttet sei, dass wir also ein Ganzes sehen, wie es nicht durch zufällige Umstände, sondern durch den Willen des Bauenden entstanden ist. Aus diesem Grunde fanden wir denn auch schon bei den ägyptischen Säulen eine Basis, die aber nur aus einer einfachen Platte bestand. Die Basis der griechischen Säulen ist stets (wenn sie vorkommt, denn bei der dorischen Säule, wie wir unten sehen werden, fehlt sie) aus mehreren Theilen zusammengesetzt. Während der Schaft der Säule und selbst seine Verzierungen senkrecht sind, liegen die Glieder der Basis alle horizontal. Das unterste dieser Glieder ist stets viereckig (die **Plinthe**), die oberen sind sämmtlich kreisförmig und zwar theils polsterartig hervorschwellend, theils als Hohlkehle rund eingezogen. In der schönsten und bei weitem am häufigsten angewendeten Form (Fig. 2) besteht die Basis aus drei Hauptgliedern über der viereckigen Plinthe, und zwar aus zwei **Polstern** und einer **Kehle** zwischen beiden, wobei denn der obere, unmittelbar unter dem Säulenschafte liegende Polster weniger hoch und ausladend, der

Fig. 2.



Attische Basis, von Eleusis.

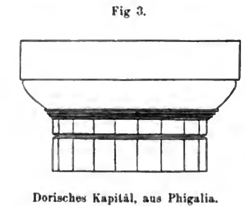
[1]) **Bötticher** a. a. O. II. 19. Derselbe betrachtet aber (I. 135) die Kannelluren als von den gefurchten Stengeln mancher Vegetabilien, besonders gewisser Dolden, entlehnt, eine Analogie, die, wenn der Beschauer sie wirklich verstände, den Eindruck der Kraft, welchen die Säule an sich giebt, eher vermindern, als betonen würde. Uebrigens sind jetzt auch ägyptische Säulen mit Kannelluren nach griechischer Weise gefunden, in denen dann diejenigen, welche überhaupt den Ursprung der griechischen Architektur aus der ägyptischen annehmen, das Vorbild der gleichen griechischen Anordnung sehen. Vgl. Bd. I. Buch IV. Kap. 3.

Digitized by Google

untere in beiden Beziehungen stärker ist [1]. Wie schon in dem Säulenstamme, so spricht sich hier in noch minder zweideutiger Weise das Bild elastischer Stoffe aus. Gleichsam als ob zunächst unter dem Stamme eine mässig weiche Masse von nicht zu grossem Umfange, damit sie nicht zu weit herausquelle, dann weiter unten ein vollerer, weicherer Stoff ausgebreitet sei, dazwischen aber eine Federkraft anderer Art im entgegengesetzten Sinne wirke, nicht weich und durch den Druck ausgedehnt, sondern nach innen, zu einer Höhlung sich zusammenziehend. So bilden diese Glieder zugleich untereinander einen harmonischen Wechsel des Vollen und Hohlen, in ihrer zunehmenden Breite einen Uebergang von dem schlanken Stamme zu dem Boden, und wieder in ihrer senkrechten Folge horizontaler Lagen einen Gegensatz zu dem einfachen Stamme und eine Vermittelung mit der sonst allzuscharf gegen ihn abgegränzten Fläche des Bodens.

In ähnlicher Weise wie die Basis zur Bodenfläche verhält sich das Kapitäl zu den darüber liegenden Theilen des Gebälks und des Daches, indem es ebenfalls von dem Senkrechten und Schlanken in das Horizontale und Breite hinüber leitet, jedoch mit dem Unterschiede, dass der Uebergang hier nicht ausschliesslich durch verschiedene horizontale Lagen, sondern durch eine freiere, gleichsam aus dem inneren Leben des Schaftes hervortretende Ausbiegung bewirkt wird, und dass sich auch sonst das Kapitäl durch leichtere, freiere, mehr organische Gestalt als das Haupt und der zarteste Theil der Säule bezeichnet, während in der Basis das Materielle und das Gesetz der Schwere vorherrscht. Das Gemeinsame der Kapitäle in den drei Säulenordnungen ist, dass sie im Wesentlichen aus zwei verschiedenen Theilen bestehen, aus einem weicheren durch eine gebogene Linie über die Breite des Stammes sich ausladenden Theile, und darüber aus einer viereckigen oder doch das Viereck andeutenden Platte, auf welcher dann das Gebälk ruht. Uebrigens aber sind die Kapitäle in den einzelnen Säulenordnungen höchst verschieden und wir müssen mit der näheren Betrachtung dieses vorzugsweise charakteristischen Theiles auf die Unterscheidungen der Säulenordnungen eingehen.

Fig 3.



Dorisches Kapitäl, aus Phigalia.

Das Kapitäl des dorischen Styls (Fig. 3) hat, wie dieser Styl

[1] An der hier beschriebenen s. g. attischen Basis fehlt grade in den Monumenten Athens die Plinthe; Vitruv schreibt sie indessen vor, auch findet sie sich ausserhalb Athen schon frühe und in späteren Monumenten fast immer.

Digitized by Google

überhaupt, den Charakter einfacher Strenge und unmittelbarer Hindeutung auf den Zweck der Sicherheit und die Kraft des Tragens. Die Platte (Abacus) ist ein starker, viereckiger Stein, bedeutend breiter als der obere Säulenstamm und selbst über den unteren Durchmesser desselben vorragend, ganz geeignet, um die stützende Kraft einem grösseren Stücke des Gebälkes zuzuwenden und den Druck desselben auf die schlankeren, oberen Theile der verjüngten Säule zu vermindern. Um diese beträchtliche Ausladung der Platte zu unterstützen und zugleich ihre viereckige Form auf die runde des Stammes zurückzuführen, musste der untere, weichere Theil des Kapitäls ebenfalls stark hervortreten, und durch seine gedrungene Form den Ausdruck von Kraft und Dauerbarkeit geben. Dieser Theil (Echinus, zu deutsch Kessel) besteht daher aus einer einfachen Ausladung des Kreises, gleichsam als ob die obere Fläche des Stammes den Körper desselben verlassend, nach aussen zu hinausschreitet und sich zu der Form eines flachen Kessels oder einer Schale erweitert, deren oberer, ebenfalls kreisförmiger Rand sich an die viereckige Platte so anschliesst, dass er die Mitte ihrer Seiten trifft, die Ecken aber freilässt. Die Höhe dieses aufstrebenden Gliedes, das man Echinus mit Beziehung auf seine kesselartige Form nannte, ist nicht bedeutend und oft geringer als die darauf liegende Platte. Die Linie des Echinus, wie sie sich im Durchschnitte zeigt, ist manchmal mehr gebogen, so dass sie dem Viertel eines kreisrunden Stabes (Viertelstab) gleicht, in den besseren Monumenten aber mehr gradlinig und nur oben gegen die Platte hin mit einer Krümmung eingezogen. Die grade Linie gewährt die einfachste, aber freilich etwas strenge Zurückführung der quadraten Form der Platte auf die runde

Fig. 4.

Spät dorisches Kapitäl, von Delos.

Fig. 5.

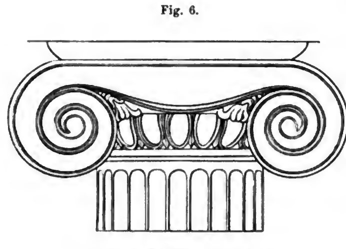
Dorisches Kapitäl, von Pästum.

des Stammes. Durch die leise Schwingung aber, welche man dieser Linie lieh, und in der zarten Biegung nach oben, welche in späteren ausdruckslosen Monumenten fehlen (Fig. 4), ist der Zweck des Tragens

Digitized by Google

auf eine überaus anmuthige und schöne Weise ausgedrückt; es scheint, als ob die ursprünglich weiche Masse im Kampfe mit der Last sich diese Form gegeben, bevor sie zu Stein erstarrte. Der Echinus des dorischen Kapitäls ist an den erhaltenen Monumenten durchgehends glatt, indessen ist es wahrscheinlich, dass er ursprünglich manchmal durch Malerei verziert war [1]). An den Stamm selbst schliesst sich der Echinus durch ein kleines vermittelndes Glied an, welches gewöhnlich in drei Riemchen besteht, unterhalb welcher der Stamm der Säule entweder mit einer Hohlkehle (Fig. 5) oder doch mit einem oder mehreren um den Stamm herumlaufenden kleinen Einschnitten versehen ist. Hierdurch werden beide Theile, Kapitäl und Stamm, deutlicher gesondert, während zugleich die Hohlkehle die nach innen zusammengezogene Kraft des Säulenstammes versinnlicht, und die Riemchen als ein festes, gegliedertes Band die hervortreibende Kraft, welche sich in dem Echinus zeigt, noch anschaulicher machen, und dadurch die Schönheit seiner kräftigen Ausbiegung erhöhen.

Fig. 6.



Jonisches Kapitäl, von Eleusis.

Von dem dorischen Kapitäle unterscheidet sich das ionische (Fig. 6) höchst wesentlich. Während in jenem der Gedanke des Tragens rein und einfach

[1]) An einigen Kapitälen des Theseustempels zu Athen fand Bötticher (Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühjahr 1862. Berlin 1863. p. 188; dieselbe Bemerkung hatte übrigens schon Schaubert gemacht nach einem Bericht in Kuglers's Museum für bild. Kunst 1. 253) Farben oder doch Spuren derselben, welche darauf schliessen lassen, dass der Echinus mit dem s. g. Eierstab verziert war. Bötticher hatte schon in der Tektonik diese Verzierung für den Echinus postulirt und so zu erklären gesucht, dass sie einen Blattkelch darstelle von abwechselnd breiteren und spitzeren Blättern, deren Spitzen durch eine Belastung von oben überfallen und zwar bis auf ihre Wurzeln überfallen. Und da nun in dem Ornament eines Baugliedes sich Wesen und Funktion desselben ausspreche, so sei durch diese bis zur Wurzel überfallenden Blätter, welche dem Kern der Säule durch die Riemchen verknüpft dargestellt würden, die starke Belastung ausgesprochen, mit welcher das Gebälk auf die Säule drückt. Allein dieser Deduction steht zunächst der Umstand entgegen, dass in allen plastischen Darstellungen des Eierstabes, auch in denen der besten Zeit, der eiförmige Körper auf das Deutlichste als etwas für sich Bestehendes behandelt ist, was sich schwerlich mit dem Gedanken an ein überfallendes Blatt vereinigen lässt. Zudem aber würde, wenn jene Annahme richtig wäre, sich weder der grade Abschnitt seines oberen Randes am ionischen Kapitäl, noch die breite, kesselförmige Ausladung, die wir grade an den ältesten dorischen Kapitälen finden, erklären lassen. Semper's Erklärung stimmt

Digitized by Google

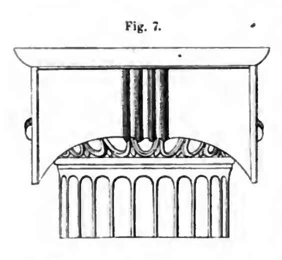
ausgedrückt und jedes Zufällige und Fremdartige vermieden war, nimmt dieses Formen an, welche, so wohlthuend sie auch für das Gefühl sind, auf den ersten Blick etwas Willkürliches haben oder auf unbekannte Beziehungen und Gedankenverbindungen hinzudeuten scheinen. Das ionische Kapitäl mit den Voluten oder Schnecken und den Polstern auf der Seitenansicht des Kapitäls hat etwas Künstliches und lässt sich nicht mehr einfach aus dem Bedürfniss und der Belegung tragender Stoffe erklären. Gehen wir näher in das Einzelne ein, so findet sich auch hier zunächst auf dem Säulenstamme der Echinus, aber bei weitem zarter, nicht mehr so stark vortretend, wie am dorischen Kapitäle, sondern als ein mässiger Viertelstab, und seine Verzierung, an welcher sich eiförmige Theile vorzugsweise bemerklich machen, und die man daher Eierstab genannt hat, ist nicht bloss durch Malerei, wie zuweilen beim dorischen Echinus, sondern auch plastisch dargestellt. Auf diesem Echinus ist nun ferner die Platte nicht unmittelbar aufgelegt, sondern es tritt ein anderer, besonders charakteristischer Körper dazwischen. Man denke sich einen flachen, elastischen Stoff in länglich viereckiger Gestalt, dessen kleinere Seite dem Echinus gleich, die grössere aber bedeutend breiter ist. Diese lege man dann auf den Echinus und zwar so, dass die überflüssige Breite auf den beiden Seiten gleichmässig herabhängt, während auf der Vorder- und Rückansicht der Säule nur eben der Rand jenes flachen Körpers sichtbar bleibt. Demnächst werde der herabhängende Theil auf beiden Seiten der Säule lose aufgerollt, und diese Rolle in ihrer Mitte durch ein Rand zusammengezogen, während sie an ihren beiden Enden geöffnet bleibt, und also die schneckenartigen Windungen des Aufrollens blicken lässt. Auf diese Weise haben wir die Gestalt des ionischen Kapitäls erlangt. Es hat hiernach die Eigenthümlichkeit, dass es nicht, wie der kreisrunde Stamm der Säule, auf allen Seiten gleich erscheint, sondern eine vierseitige Gestalt annimmt, an der nur je zwei gegenüberstehende Seiten sich gleichen. Die Vorder- und Rückseite zeigen uns den Echinus mit dem Eierstabe von zwei Voluten oder Schnecken eingefasst, welche seitwärts und nach der Tiefe zu weiter ausladen, als der Echinus. In der Mitte jeder Volute, im Auge derselben, sehen wir das Ende jener gerollten Fläche, verfolgen dann seine spiralförmigen Wendungen, bis die äusserste derselben über den Echinus gradlinig und

im Wesentlichen mit der im Text gegebenen überein. Nach ihm ist an der nach ihren verschiedenen Thätigkeiten durch besondere Organe gegliederten Säule der Echinus dasjenige Glied, welches den Begriff des Aufnehmens darstellt. Die Entwicklung desselben von breiter ausladenden zu strafferen und schlankeren Formen wird sehr richtig zusammengestellt mit ähnlichen Uebergängen in den Formen der griechischen Thongefässe.

Digitized by Google

horizontal fortläuft und so in die Voluta der anderen Seite übergeht, deren Windung wir dann wieder von aussen nach innen und bis zu ihrem Endpunkte verfolgen können. Die Zwischenräume der Windungen der Voluta sind, damit diese hervortreten, leicht ausgehöhlt und bilden den sogenannten Kanal, der sich dann auch unter der horizontalen Verbindung beider Voluten in der Mitte des Kapitäls fortsetzt. Sehr viel einfacher ist die Seitenansicht des Kapitäls (Fig. 7), denn hier sehen wir nur von dem Rande der beiden Voluten an den Stoff, aus welchem sie gebildet sind, nach der Mitte zu und bis zu dem fingirten Bande, welches die Masse zusammenhält, abnehmend, so dass sich nur zwei trichterförmige, polsterartige Massen mit einander verknüpft darstellen. Die Platte endlich, welche diesem Kapitäl aufliegt, ist nicht nur bedeutend niedriger, wie die des dorischen Styls, sondern selbst ziemlich unscheinbar. Sie ragt auch in horizontaler Beziehung nicht über das Kapitäl hinaus, sondern erreicht nach vorn hin nicht völlig die Ausladung des Echinus, und nach der Seite zu noch nicht einmal den Anfang der Schneckenwindungen. Es ist einleuchtend, dass dieser geringe Umfang der Platte mit jenen Schneckenwindungen in Verbindung steht, indem ein Druck auf den mittleren Theil die Biegung der elastischen Masse zu begünstigen scheint. Eine eigene Schwierigkeit entstand durch die Form dieses Kapitäls an den Ecksäulen (Fig. 8). Hätte man diese grade so wie die übrigen gebildet, so wäre an der Seite des Gebäudes statt der Vorderansicht mit den Voluten die Seitenansicht mit den Polstern zum Vorschein gekommen. Hiezu eignete dieselbe sich aber schon an sich nicht, da sie den Charakter des Weichen und Innerlichen hat, und zu schwächlich aussieht, um der Aussenwelt, dem Wind und Wetter, gewachsen zu erscheinen. Ueberdies aber wäre daraus entstanden, dass auf den Seiten des Gebäudes, während auch hier die übrigen Kapitäle ihre Voluten nach vorne richten, die Ecksäulen ihnen ungleich gewesen wären. Daher kam man auf den Ausweg, das Kapitäl der Ecksäule sich so vorzustellen, als ob es aus zwei halben Kapitälen, von denen das eine der Säulenreihe der kürzeren, das andere der der längeren Seite des Gebäudes angehörte, zusammengesetzt wäre. In der äusseren Ecke stiessen daher die Voluten aneinander, wodurch es, da sie in ihrer natürlichen Richtung sich durch-

Fig. 7.

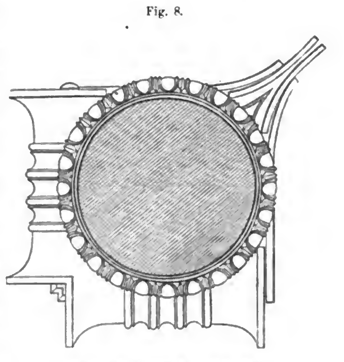


Ionisches Kapitäl, Seitenansicht, von Eleusis.

Digitized by Google

schnitten haben würden, von selbst entstand, dass diese Doppelvoluta sich auf der Diagonale des vierseitigen Kapitäls auswärts bog. Auf der gegenüberstehenden inneren Ecke dagegen trafen die beiden Polsterseiten zusammen, in einer Weise, welche, wenn dem Auge zugänglicher, an sich unschön gewesen wäre, hier aber, da die vortretende Ecke der Cella keine nähere Betrachtung beider Polsterseiten zu gleicher Zeit zuliess, sondern jede nur in Verbindung mit der Säulenreihe, der sie entsprach, sichtbar war, kein Missfallen erregen konnte. Man kann also diese Eckkapitäle so auffassen, als ob sie aus der Zusammensetzung von zwei durch die Diagonale des Vierecks abgeschnittenen, halben Kapitälen entstanden wären, oder dadurch, dass die beiden Säulenreihen, welche in der Ecke zusammenstossen, je mit einem vollen Kapitäle ausgestattet gewesen, von dem aber bei der Verbindung beider Reihen der innere Theil, weil kein Raum für ihn vorhanden war, fortfallen musste.

Fig. 8.



Ionisches Eckkapitäl, Grundriss.

Wenn wir über die Entstehung des ionischen Kapitäls reflectiren, so sehen wir darin eine eigenthümliche Voraussetzung mit ihren Consequenzen durchgeführt, welche nach der Natur der Sache wohl niemals oder nur einzelne Male höchst zufällig bei einem Gebäude vorgekommen sein kann, und es scheint daher — im Gegensatze gegen die einfache Nothwendigkeit des dorischen Styls — hier eine recht willkürliche Erfindung stattgefunden zu haben. Daher hat man denn auch diese Erfindung aus verschiedenen vereinzelten Vorgängen herleiten wollen. Vitruv berichtet eine Anekdote, wonach die Voluten durch eine Nachahmung der Locken des Frauenhaares entstanden seien. Da man anfangs bei dem dorischen Style das Fussmaass der natürlichen Gestalt des Mannes und daher überhaupt die Verhältnisse des kräftigeren und breiteren Körpers zum Grunde gelegt, sei ein Baumeister in Ionien auf den Gedanken gekommen, zu grösserer Zierlichkeit die schlankeren Verhältnisse weiblicher Körper anzuwenden, welche Beziehung zu einer weiteren Nachahmung weiblicher Tracht in den Säulen, namentlich der Falten des langen Rockes in den Kannelluren und der Locken des Hauptes

Digitized by Google

in den Voluten geführt habe. Durch diese Erzählung Vitruvs nicht befriedigt, haben Neuere dagegen die Vermuthung aufgestellt, dass man, um eine Beschädigung der auf den Echinus zu legenden Platte zu verhüten, eine Baumrinde oder Decke, die nachher fortgezogen werden sollte, untergelegt habe, welche dann, durch die Schwere des Steins gedrückt und durch ihre Elasticität gekrümmt, eine zierliche Form unter den Ecken der Platte gebildet hätte, die einem Architekten nachahmenswerth geschienen und auf die Erfindung der ionischen Volute geführt habe.

Andere glauben bemerkt zu haben, dass das ionische Kapitäl in früherer Zeit besonders an Grabmälern angewendet wurde und vermuthen darin eine symbolische, mysteriöse Beziehung; oder sie halten es für wahrscheinlich, dass angehängte Widderhörner das Motiv für diese Formen gewesen seien, wie man auch an den Altären die Hörner geopferter Thiere aufgehängt habe. Es lässt sich freilich nicht darüber absprechen, wie der Anblick irgend einer zufälligen Verbindung auf einen sinnenden Künstler anregend gewirkt haben mag, allein weder eine Umgestaltung architektonischer Formen nach symbolischen Zwecken, noch eine Nachahmung thierischer Theile an wesentlichen Baugliedern entspricht dem griechischen Kunstgefühle, und es ist überhaupt unwahrscheinlich, dass ein einzelner Moment der Erfindung dagewesen sei. Ebenso wie Wörter und Mythen der Völker, entstehen bauliche Formen nicht mit einem Male und in einem Individuum, und so ist auch wahrscheinlich hier manches Vermittelnde dazu gekommen, bis allmälig diese Form festgestellt wurde. Bei einer solchen Mitwirkung mehrerer Generationen ist es aber natürlich, dass die spätere Ausbildung weit über die ursprüngliche Absicht hinausgeht. In der Sprache können wir es oft mit Evidenz nachweisen, dass eine Aehnlichkeit des Klanges oder des Bildes die Phantasie anregt, ein Wort in einer von seiner Wurzel ganz abweichenden Richtung, der Schreibart nach sowohl als der Bedeutung, zu gebrauchen, und ebenso finden wir auch den Mythus oft mit Zusätzen ausgemalt, welche dem ursprünglichen Sinne desselben fremd waren. Ganz ähnlich mag es nun bei der Entstehung des ionischen Kapitäls zugegangen sein. Die Versuche der alten Meister, manche Schwierigkeiten oder Härten einer älteren Bauweise zu mildern, mögen auf neue, aber völlig architektonische Formen geführt haben, welche, hie und da im Einzelnen an natürliche Erscheinungen erinnernd, allmälig nach diesen benannt und ihnen ähnlicher gemacht wurden, bis dann zuletzt diese bildlich ausgeschmückte und zugleich architektonische Gestalt durch den fortgesetzten Gebrauch zur festen gesetzlichen Norm erhoben wurde. So erklärt es sich ohne Schwierigkeit, wie aus einer älteren Grundform die spätere Gestalt des ionischen

Digitized by Google

Kapitäls entstanden sein mag. Eine der wesentlichsten Bestimmungen des Säulenkopfes war, wie wir bemerkt haben, die runde und senkrechte Form der Säule mit der eckigen und horizontalen des Gebälks und der Dachung durch einen Uebergang zu verbinden. Im dorischen Style wurde diese Aufgabe sehr consequent durch den noch runden Echinus, der in seiner oberen Mündung sich an die quadrate und imposante Gestalt der schweren dorischen Platte anschloss, gelöst. Diese Form hing aber nothwendig mit den sonstigen Eigenthümlichkeiten des dorischen Styls zusammen und war unter anderen Verhältnissen nicht anwendbar. Hatte man namentlich einen schlankeren und weniger verjüngten Säulenstamm, und liebte man überhaupt die markige Kraft des Dorismus nicht, so musste auch die Platte leichter und weniger ausladend, der Echinus niedriger und weniger erweitert angebracht werden. Dann aber wären beide in ihrer Einfachheit unbedeutend und zur Vermittelung des scharfen Contrastes zwischen der Säule und dem Deckenwerk nicht ansehnlich genug ausgefallen. Wenn man den sogenannten toscanischen Styl des Vitruv betrachtet, der nichts anderes ist als ein schwächlicher Dorismus mit manchen Eigenthümlichkeiten des ionischen Styls verbunden, wird man leicht noch andere Gründe wahrnehmen, welche eine solche Form ungenügend machten. Da zeigt uns denn nun das ionische Kapitäl, wenn wir von seiner Ausschmückung und der scheinbaren Bedeutung der einzelnen Theile abstrahiren, in seiner Grundform eine ganz andere Lösung jener Aufgabe. Indem man nämlich dem Echinus selbst eine Gestalt gab, welche, ohne das Runde völlig zu verlassen, doch zugleich durch eine Ausladung an den Ecken und durch die ebendadurch herbeigeführte Sonderung der Vorderansicht von den Seiten schon auf das Vierseitige hindeutete, so hatte dieses Glied mit den Functionen des Echinus selbst, die der Platte einigermassen verbunden; es machte eine grössere Bedeutsamkeit dieser letzteren entbehrlich und hatte selbst an Kraft und Ansehen gewonnen. Ueberdies aber vermittelte ein solcher Echinus auch, indem er durch seine runden Formen als Fortsetzung und Auswuchs des senkrechten Säulenstammes, und doch durch seine grössere Ausladung selbstständig und daher bei seiner verhältnissmässig geringen Höhe als ein horizontales Glied erschien, den Contrast der Säulen und des Gebälkes. Wie dies in einer rohen und einfachen Form ausgeführt gewesen sein möge, kann man sich ungefähr vorstellen, wenn man an manche Kapitäle des Mittelalters und des maurischen Styls denkt, in denen sich ebenfalls eine Entwickelung des Quadraten aus dem Runden findet, welche indessen mehr, als es nach griechischem Systeme der Fall sein konnte, mit einer Höhenrichtung verbunden war. Es war aber natürlich, dass der griechische Schönheitssinn sich bei solcher plumpen Gestalt nicht befriedigte, und dass man allmälig

Digitized by Google

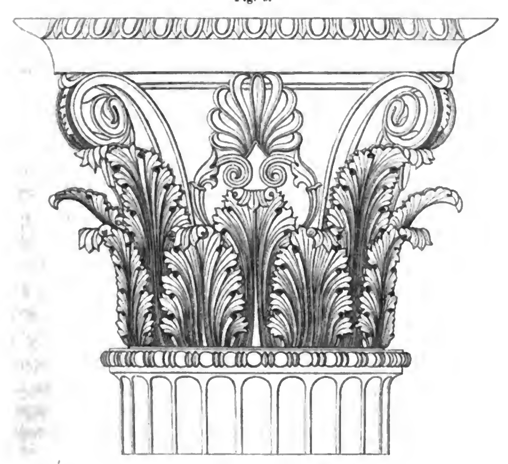
zu einer reicheren Ausschmückung überging, in welcher sich das Gesetz elastischer Bewegung, das überhaupt in der griechischen und (wie wir unten noch näher sehen werden) besonders in der ionischen Architektur herrschte, deutlicher ausprägte, und ohne eigentliche Naturnachahmung einen bildähnlichen Charakter annahm [1]).

Das korinthische Kapitäl (Fig. 9), zu welchem wir nun übergehen, ist noch reicher und entlehnt seinen Schmuck noch deutlicher aus der Natur, zugleich aber ist es mehr Gemeingut, nicht so wie das dorische und selbst das ionische, ausschliesslich griechisches Eigenthum. Seine Grundform ist vielmehr eine, welche wir schon in Aegypten fanden, und die auch im Mittelalter vorherrscht, die Form des länglichen, sich von unten nach oben erweiternden Blumenkelches. Auch diese Gestalt ist an sich von rein architektonischer Bedeutung, indem sie die Entfaltung des Runden und Senkrechten zum Quadraten und Horizontalen darstellt. Es ist der umgekehrte Weg des dorischen Kapitäls. Wenn dieses kühn ausladend seine Richtung unmittelbar nach Aussen nimmt, so wendet sich jenes in leichtem Schwunge von innen heraus und giebt daher das Innere einer gebogenen Linie. Wenn das dorische

[1]) Eine Uebersicht und Kritik der früheren Meinungen giebt E. Guhl: Versuch über das ionische Kapitäl, Berlin 1845 (das Referat über die Meinung des Verfassers dieses Buchs ist übrigens ungenügend, insofern nur die auf p. 21 gegebene Beschreibung des Kapitäls, nicht die Reflexionen über den Ursprung desselben berücksichtigt werden), welcher seine eigene Ansicht dahin ausspricht, dass der Volutenkörper dieses Kapitäls nichts anderes sei als ein Abakus, der, um den beim Kapitäl wesentlich integrirenden Begriff der Belastung zur Erscheinung zu bringen, sich in geschwungenen und gleichsam hervorquellenden Formen über den Echinus des Kapitäls herabsenke. Bötticher fasst den Volutenkörper als ein über den Echinus gelegtes Band, dessen Zweck sei, vorzubereiten auf den bandartig ausgespannten Architrav. Beide Erklärungen mögen in der That einzelnen Motiven entsprechen, welche bei der Hervorbringung dieser complicirten Form mitwirkten. Semper endlich geht auch hier mehr auf das Historische ein und glaubt den Ursprung dieses Kapitäls in der zwischen volutenartigen Gliedern emporsteigenden assyrischen Palmette nachweisen zu können, so dass die aesthetische Bedeutung dann nur die sei, die Bekrönung, den Abschluss eines Aufrechtstehenden nach oben, auszudrücken. Diese Vermuthung hat darin eine Unterstützung, dass man auch auf griechischen Vasenbildern und Reliefs, die zum Theil den ältesten der erhaltenen Monumente gleichzeitig sind, ja ihnen vorangehen, öfter das ionische Kapitäl an Säulen oder Stuhlbeinen in der Art findet, dass die Voluten statt des sie verbindenden graden oder geschweiften Kanals, neben einander wie zwei Ranken aus dem Schaft hervorgehen mit einer Palmette in ihrer Mitte. Die spätere durch Abrundung des Winkels, in welchem die Voluten auseinandergehen, entstandene Form erinnert an jene ältere noch durch die Ausschweifung des Kanals nach unten.

Digitized by Google

Fig. 9.



Korinthisches Kapitäl, von Milet.

Kapitäl die Gesetze der mechanischen Natur und des Widerstandes treuer ausspricht, so schliesst sich das korinthische an die organische Natur an. Die Ausbreitung des Stammes erinnert an den Baum, die Form des Kelches an die Blume, und in dieser Reminiscenz liegt eine Nöthigung für die Phantasie, die freiere Verzierung, deren dieses Kapitäl wegen seiner Grösse und wegen seines leichteren Charakters bedarf, aus dem Pflanzenreiche zu nehmen. Daher finden wir sowohl bei den Aegyptern wie im christlichen Mittelalter diese kelchförmigen Kapitäle gewöhnlich mit einem Blätterschmucke ausgestattet, der aber freilich bei jenen eine ganz andere Gestalt als bei den Griechen erhielt. Eine entschiedene Nachahmung der Natur in einem wesentlichen Gliede des Baues, die Umgestaltung der Säule in eine Pflanze, des Kapitäls in eine Blume oder Baumkrone war dem architektonischen Sinne der Griechen entgegen, der überall die Sache selbst sehen wollte. Ein müssiges Bild oder eine symbolische Beziehung würde ihr Wahrheitsgefühl verletzt haben. Das heitere Spiel der Phantasie aber, das nur einzelne Pflanzentheile ohne ernste Durchführung aufnahm, belebte die einfache Form und sprach selbst eine tiefere Wahrheit des Gefühles aus, indem es aus der Verwandtschaft der Gestalten heraus, die inneren Gesetze

Digitized by Google

der Natur, den Zusammenhang des Organischen und Mechanischen in zarten Anklängen andeutete.

Der Schmuck des korinthischen Kapitäls erhebt sich bekanntlich in drei Reihen über einander. Aus dem Rundstabe, welcher den Säulenstamm oben begränzt, steigen acht Blätter dicht ringsum geschlossen auf, die der Natur gemäss erst mit einer leichten Bauchung auswärts, dann einwärts gebogen, endlich mit ihrer Spitze sich nach aussen hinneigen. Ueber diesen erhebt sich aus den Zwischenräumen der ersten Reihe eine zweite von acht anderen, ähnlichen Blättern. Ueber dieser zweiten Blätterreihe wachsen dann aber an jeder der vier Seiten des Kapitäls rechts und links je zwei Ranken empor, von denen die inneren und schwächeren (Schnörkel, helices) sich nach innen gegen einander biegen und an oder unter dem Abakus in der Mitte der Kapitälsseite eine palmettenartige Blume tragen, während die äusseren (volutae) in kräftigerer Gestalt und mit schneckenartiger Krümmung unter dem Abakus ausladen. Dieser hat nämlich zwar die Gestalt eines Vierecks, aber nicht eines gradlinigen, sondern eines geschweiften, dessen Seiten nach innen zu vertiefte Curven bilden und dessen Ecken stumpf abgeschnitten sind und so die Voluten, die zu zweien zusammentreffend sich zu vier Paaren an einander lehnen, bedecken. Uebrigens waren die Blätter nicht von einem Baume, sondern von einem Kraut, A k a n t h u s oder Bärenklau, genommen, dessen volle breite Formen sich am Besten dazu eigneten. So wenigstens bei der gewöhnlichen und regelmässigen Form dieses Kapitäls, das bei seiner grösseren Mannigfaltigkeit auch freier und mit grösseren Veränderungen als die anderen angewendet wurde.

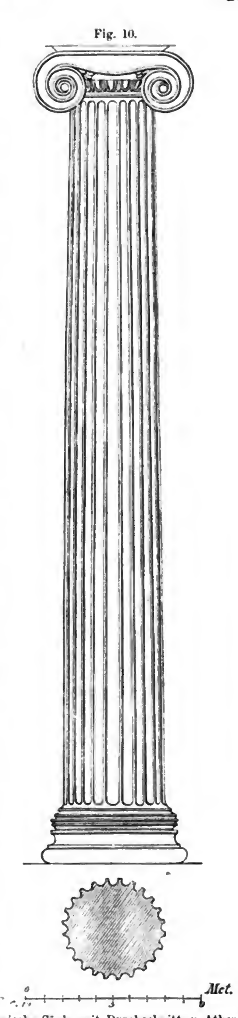
Vergleicht man hiernach das korinthische Kapitäl mit denen der beiden anderen Säulenordnungen, so zeigt sich, dass es mit ihnen die Tendenz gemein hat, die Rundung des Stammes in das Viereck hinüberzuleiten, dass aber diese Aufgabe im dorischen Styl rein und unmittelbar aus der Natur des Steines gelöst ist, während in den beiden anderen die Phantasie noch andere verwandte Vorstellungen herbeiführt, im ionischen die der Elasticität, im korinthischen die des vegetabilischen Lebens. Auch hier verliert sich die Architektur zwar nicht in eine bildliche Nachahmung der Natur, aber sie verbirgt gleichsam ihre eigentlichen mechanischen Zwecke, indem sie die Kelchform des Kapitäls mit Blättern bekleidet und selbst das Viereck der Platte nicht gradlinig scharf zeichnet, sondern nur durch die vortretenden Ecken andeutet. Man sieht daher in den drei Säulenordnungen ein inneres Gesetz der Fortbildung der architektonischen Formen, wenn man auch zugeben kann, dass das Einzelne nicht mit völlig zwingender Nothwendigkeit

Digitized by Google

daraus hervorging, sondern sich vielleicht auch anders gestaltet haben könnte.

An eine zufällige Erfindung des korinthischen Kapitäls ist wohl ebensowenig wie an die des ionischen zu glauben. Dennoch erzählt Vitruv eine solche, und zwar in folgendem Hergange. Auf das Grab einer Jungfrau von Korinth habe die Amme derselben allerlei Geräth, das dem Mädchen werth gewesen, in einem Korbe hingestellt und zum Schutz einen Ziegel darüber gelegt. Zufällig wäre aber auf der Stelle eine Wurzel der Akanthus im Boden gewesen, aus der nun im Frühjahr die Blätter und Ranken hervorwuchsen und, da sie nicht frei aufschiessen konnten, sich an die Aussenwände des Körbchens anschlossen und an den Ecken des Ziegels zu Voluten zusammenrollten, welche anmuthige Erscheinung dann ein Bildhauer, Kallimachos, bemerkt und zu der Erfindung dieses Kapitäls benutzt habe. Die Anekdote selbst ist anmuthig zu nennen, weil sie die Entstehung der jungfräulich zarten Säule an das Schicksal einer Jungfrau knüpft, allein ihre Wahrheit wird selbst durch den Namen des Erfinders (eines Künstlers aus der Zeit des peloponnesischen Krieges) nicht hinlänglich verbürgt.

Fig. 10.



Ionische Säule, mit Durchschnitt, v. Athen.

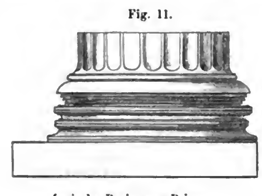
Nachdem wir so in den Kapitälen die bedeutendste Abweichung der drei Ordnungen kennen gelernt haben, bedarf es eines Rückblicks auf die verschiedene Gestaltung der übrigen Theile der Säule in jeder Ordnung. Der Säulenstamm ist im dorischen Style kürzer und gedrungener, als in den beiden anderen; während er bei diesen gewöhnlich etwa acht, in einzelnen Fällen sogar bis zehn Mal so hoch ist als der Durchmesser seines unterenKreises (Fig. 10. Vgl. Fig. 1), erreicht er im

Digitized by Google

dorischen Style an den schönsten Monumenten kaum die Höhe von sechs, an anderen, besonders älteren Gebäuden sogar nur die von vier bis fünf solchen Durchmessern. Zugleich ist dann die Verjüngung der dorischen Säule sehr viel stärker, so dass sie dem Stamme fast eine kegelförmige Gestalt giebt, während sie in den anderen Ordnungen nur dem geübten Auge bemerkbar wird. Hierzu kommt denn noch die wesentliche Verschiedenheit, dass die dorische Säule niemals eine Basis hat,[1]) sondern stets unmittelbar auf der obersten Stufe des Tempels steht, während die anderen Säulengattungen sich nicht ohne Basis finden. Es erklärt sich diese Verschiedenheit hinlänglich aus der Gestalt des Säulenschaftes; der kräftige, stark verjüngte dorische Stamm hat in der erweiterten Kreisfläche, mit welcher er auf dem Unterbau ruht, schon eine genügende Stütze, und eine Basis unter demselben hätte breit und plump ausfallen müssen, während die schlanken Schäfte der anderen Ordnungen nothwendig eines breiteren Fusses bedurften. Auch andere Gründe architektonischer Harmonie bedingten in der einen Ordnung den Mangel, in der anderen das Dasein der Basis. Der Ausladung des Kapitäls musste überall eine ähnliche Ausladung des Fusses, gleichsam als ein Gegengewicht entsprechen. Dies war im dorischen Styl schon durch die Schwere des ganzen Stammes und die Breite seines unteren Kreises gegeben; bei den anderen aber musste ein voller und kräftiger Fuss den reicheren weiter ausladenden Formen des Kapitäls entgegentreten. Es liegt ferner in der Natur der Sache, dass das Kapitäl freier und reicher sei, wie die Basis, das Haupt wie der Fuss; bei der Gestalt des dorischen Säulenkopfes liess sich nichts einfacheres, wenn es nicht plump und hässlich werden sollte, denken, während umgekehrt der Schmuck des ionischen und korinthischen Kapitäls auch einen gegliederten Fuss erheischte.

Die Basis war übrigens bei den beiden reicheren Ordnungen nicht wesentlich verschieden. Die oben bereits beschriebene schönste Form, welche über der viereckigen Platte aus zwei durch eine Hohlkehle getrennten Polstern bestand, kommt in Gebäuden beider Style am häufigsten vor. Ausser dieser sogenannten attischen Basis, findet sich an einzelnen Monumenten und in der Beschreibung Vitruvs eine andere, die ionische Basis (Fig. 11) vor,

Fig. 11.



Ionische Basis, von Priene.

[1]) Auf alterthümlichen Vasenbildern sieht man allerdings dorische Säulen mit Basen, aber es fragt sich, ob die Verfertiger derselben genau copirten.

Digitized by Google

von jener dadurch verschieden, dass an die Stelle des unteren Polsters eine zweite Hohlkehle tritt, was offenbar viel weniger angemessen ist und den harmonischen Abschluss nicht gewährt. In anderen Fällen, jedoch nur bei Gebäuden korinthischen Styls, findet sich endlich beides verbunden, was man die ionisch-attische Basis genannt hat, nämlich zwischen zwei Polstern eine Verdoppelung der Hohlkehle. Uebrigens sind die Glieder der Basis in der guten Zeit der griechischen Architektur häufig ohne alle plastische Verzierung oder doch nur auf den Polstern (nicht in der Hohlkehle) mit horizontalen Kannelluren, vereinzelt auch mit einem Riemengeflecht bekleidet, so dass der einfache Charakter der Grundlage erhalten bleibt.[1])

Auch die Kannelluren sind diesen beiden Säulenordnungen gemein und von denen der dorischen abweichend. Bei jenen sind sie in grösserer Zahl (vier und zwanzig) an jedem Stamme, überdies durch breitere Stege getrennt, und mithin schmaler, dafür aber auch tiefer ausgehöhlt, und geben daher stärkere Schatten und Lichter. Oben und unten sind sie durch eine Biegung geschlossen, so dass ein kleiner Rand an beiden Enden des Stammes ihn in seiner Ganzheit und nicht von den Kannelluren durchschnitten zeigt. Den dorischen Stamm umgeben gewöhnlich nur zwanzig, in älterer Zeit nur sechzehn Kannelluren, flach ausgehöhlt und nicht durch Stege getrennt, sondern in scharfen Rändern aneinanderstossend. Ihr Zusammenhang zu einem Ganzen ist mithin schon von selbst einleuchtend. Daher gehen sie auch bis an das äusserste Ende des Stammes auf beiden Seiten ohne Abschluss fort, welcher bei ihrer geringen inneren Rundung eine ungefällige Form erhalten und mit ihrer fusslosen Säule in Widerspruch gestanden haben würde. Ueberdies deuten hier auch die Riemchen am Säulenhalse, deren schon oben bei Beschreibung des dorischen Kapitäls gedacht ist, den Zusammenhang des Stammes an. Wir sehen daher auch in dieser Verschiedenheit der Kannelluren den Charakter der Säulenordnungen consequent durchgeführt, in denen der dorischen die innere Festigkeit und Cohärenz, in denen der beiden anderen die grössere Elasticität und Mannigfaltigkeit durch den Wechsel tiefer Schatten und hellerer Lichter ausgesprochen.

Das Gebälk besteht, wie schon gesagt, aus drei Haupttheilen, dem Architrav oder Hauptbalken, dem Fries und dem vorragenden, schützenden Gesimse. Auch bei diesem Haupttheile des Baues son-

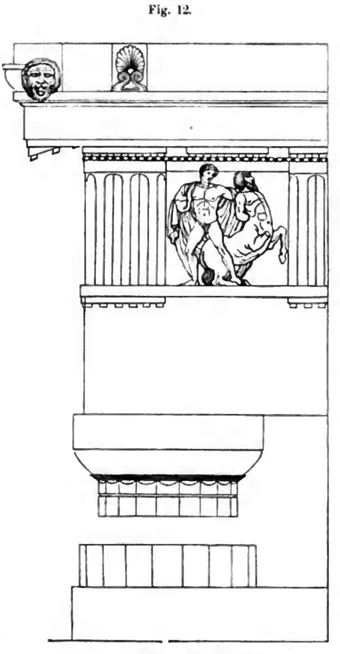
[1]) Bötticher setzt, zurückschliessend von Basen römischer Zeit, die in allen einzelnen Theilen durch Sculptur vollendet sind, für die griechische Zeit Bemalung der Basis voraus.

Digitized by Google

dert sich der dorische Styl durch grössere Eigenthümlichkeiten ab, während der ionische und korinthische sich nur durch geringere Modificationen von einander unterscheiden.

Im dorischen Gebälk (Fig. 12) herrscht wiederum die gradlinige Strenge vor. Der Architrav und der Fries liegen, wiewohl durch ein kleines Gesims getrennt, in derselben senkrechten Linie, während das Hauptgesimse in bedeutender Ausladung vortritt. Charakteristisch für diesen ernsten Styl ist die überwiegende Bedeutung des Frieses, nicht bloss durch seine grössere Höhe, im Verhältniss zum Architrav und Gesimse, sondern auch durch einen höchst ausdrucksvollen Schmuck, welcher im Fries seinen Hauptsitz hat und den beiden anderen Gliedern sich nur mittheilt. Diese Verzierung ist unter dem Namen der Triglyphen (Dreischlitze) bekannt und besteht aus drei vorstehenden Streifen, welche zwischen sich zwei Vertiefungen oder Rinnen haben und an jeder Seite durch eine halbe Rinne begränzt sind. Eine solche Triglyphe hat die Höhe des ganzen Frieses, aber nicht vollkommen so viel Breite, so dass die Bedeutung der Höhenlinie vor der der Breitenlinie sich geltend macht und der Charakter des Senkrechten vorherrscht, zumal die ganze Triglyphe wiederum aus ganz schmalen, senkrechten Streifen und Rinnen zusammengesetzt ist. Diese Triglyphen wiederholen sich dergestalt am Friese, dass über der Mitte einer jeden Säule und eines jeden Intercolumniums sich eine befindet. Der Raum zwischen je zwei Triglyphen heisst Metope (die Zwischenöffnung); er hat keine architektonische Verzierung, und ist von grösserer Breite als Höhe, so

Fig. 12.



Dorisches Gebälk, vom Parthenon.

Digitized by Google

dass in ihm die Bedeutung des Breiten gegen die der Höhe vorherrscht. Beide Theile des Frieses bilden daher einen entschiedenen Gegensatz gegen einander. Aus einzelnen Bemerkungen des Euripides erfahren wir, dass die Metopen früher offene Räume bildeten, durch welche man in den Tempel hineinsehen und hineinsteigen konnte. In den Monumenten finden wir sie stets mit einer Steinplatte geschlossen, die entweder ohne alle Verzierung [1]) oder mit Bildwerk geschmückt ist; bei grösseren Tempeln mit Reliefs, in denen Thaten der Götter oder Heroen dargestellt sind, bei kleineren öfter mit Stierschädeln, als ob man nach den Opfern diese Denkzeichen dort befestigt habe. Glatt oder geschmückt tragen sie daher noch jetzt den Charakter des architektonisch Unwirksamen, während die Triglyphen in ihrer ernsten, senkrechten Behandlung vielmehr als tragend und nützlich erscheinen. Es wechselt daher am Friese stets ein volles, senkrechtes, wirksames Glied mit einem leeren, unwirksamen von grösserer Breite, und wir sehen hier denselben Rhythmus, welcher im Wechsel der Säulen und Zwischenräume des Portikus sattfand, in kleinerem Maassstabe und verdoppelter Zahl wiederkehren. Unter jeder Triglyphe befindet sich ein Riemlein, von dem sechs tropfenförmige Körper herabhängen, durch ihre Zahl und Stellung der Triglyphe entsprechend und daher, obgleich schon auf dem Architrav, als eine Fortsetzung derselben erscheinend. Der Architrav ist übrigens ohne weitere architektonische Gliederung, manchmal mit Schilden von Metall geschmückt; wenn eine Inschrift am Tempel vorkommt, so steht sie hier. Das Gesimse besteht zunächst aus einem ziemlich weit über den Fries hinausreichenden Vorsprung der Decke über den Säulenhallen, dem Kranzleisten, welcher an seiner unteren Fläche schräg unterschnitten ist, so dass sich diese Platte gleichsam schützend überneigt über die unteren Theile, zu deren Schutz sie eben so weit vorspringen muss. Auf der unteren Fläche des vortretenden Kranzleistens wird eine Verzierung wahrgenommen, welche sich wieder wie die hängenden Tropfen am Architrav, auf die Triglyphen bezieht. Es sind dies die sogenannten Tropfenfelder, viereckige Felder von der Breite der Triglyphen, aber von geringerer Tiefe, und verziert mit achtzehn, in drei Reihen gestellten tropfenförmigen Knöpfchen. Diese Tropfenfelder treten über die untere Fläche des Kranzleistens heraus und hängen wie die Kranzleisten selbst schräge herab, gleichsam als ob die Dielen, mit denen das Dach belegt, hier durchgesteckt wären; man nennt sie daher auch Dielenköpfe. Sie finden sich über den Triglyphen und Metopen, da sie aber nur die Breite

[1]) In diesem Fall ist wohl Bemalung vorauszusetzen, was auch durch einzelne erhaltene Reste unterstützt wird.

Digitized by Google

der Triglyphen haben,[1]) so bleiben Zwischenräume, welche entweder leer gelassen oder mit einer schmalen, nicht architektonischen Verzierung einer Blume oder einem Donnerkeile, ausgefüllt wurden. Wie die Triglyphen die verdoppelte Zahl der Säulen, haben sie denn also wieder die verdoppelte Zahl der Triglyphen und treten dadurch in ein regelmässiges Verhältniss zu beiden.

Einer kleinen Unregelmässigkeit konnte übrigens auch dieser Styl nicht entgehen. Hätte man nämlich auch bei den Ecksäulen die Triglyphe auf ihre Mitte gesetzt, so würde der Fries auf jeder Ecke mit einer halben Metope, also mit einer scheinbaren Leere und einer unvollendeten Gestalt geschlossen haben. An den Monumenten finden wir dies dadurch vermieden, dass man die letzte Triglyphe über die Mitte der Säule hinaus ganz auf die Ecke setzte, und die daraus entstehende Unregelmässigkeit durch Verminderung des Zwischenraumes zwischen den beiden letzten Säulen, gleichsam, um mich eines musikalischen Ausdrucks zu bedienen, durch eine schwebende Stimmung, unbemerkbar machte.

Diese Ausstattung des Gebälks, wie wir sie eben beschrieben, ist so ernst und bedeutsam, dass man nicht umhin kann, nach dem Grunde des Gesetzes, aus dem sie hervorgegangen, zu fragen. In der That finden wir auch schon bei den alten Schriftstellern eine Erklärung gegeben, welche jedenfalls nicht ganz zu verwerfen scheint, und der auch manche Neuere entschieden anhängen. Man glaubt nämlich hier die Formen zu sehen, welche sich aus Rücksichten der Construction gebildet hatten, so lange man das Gebälk in Holz baute, und die als angemessen und aus Anhänglichkeit an das Alte auch am Steinbau beibehalten wurden. Auf die untere Lage der Hauptbalken wurden nämlich, so erklärt man es sich, Querbalken gelegt, auf denen die weitere Bedachung ruhte, nicht dicht gedrängt, sondern rostförmig mit Zwischenräumen, in solcher Zahl, wie wir die Triglyphen auf den Seiten des Gebäudes sehen, und mit offenen Räumen zwischen ihnen. Die vorragenden Köpfe dieser Balken hätten aber die Zimmerleute, theils zur Zierde, theils des Nutzens halber, mit Brettern und Einschnitten versehen, in welchen die Tropfen des anfallenden Regens sich sammeln und ablaufen konnten. Diese Anordnung habe man nachher der Zierde halber beibehalten und nebst den Dielenköpfen, an denen sich ebenfalls die Tropfen des Regens vom Dache her herabzogen, so wie nebst den ablaufenden Tropfen unterhalb der Triglyphen im Steinbau nachgebildet. Gegen diese Erklärung lässt sich nun zwar einwenden, dass

---

[1]) An einigen sicilischen Tempeln sind die über den Metopen befindlichen Tropfenfelder nur halb so breit wie diejenigen über den Triglyphen und demgemäss auch nur mit neun Tropfen besetzt.

Digitized by Google

nicht wohl abzusehen, wie das Wasser in solcher Menge um tropfenweise abzufallen, auf der unteren Seite der Dielen und an dem durch das vorragende Kranzgesimse geschützten Friese sich sammeln können. Auch lässt sich zwar wohl begreifen, wie die Triglyphen an den Seiten des Gebäudes aus den vorspringenden Balkenköpfen entstehen konnten, von den Triglyphen an der Vorder- und Hinterseite aber ist es unbegreiflich, da ja die Balken alle quer, also mit der Fronte parallel liegen mussten.[1]) Und endlich waren, wenigstens ist es so in den erhaltenen Monumenten, die Balken, welche den inneren Raum überdeckten, nicht hinter, sondern über dem Triglyphenfries angebracht, eine Anordnung, deren Ursprünglichkeit freilich bestritten wird. Dass den Steintempeln Holztempel vorangegangen seien, ist allerdings nach den Berichten der Alten nicht zu bezweifeln, und einzelne Reminiscensen aus diesen könnten daher wohl auf jene übergegangen sein. Allein eine so durchgeführte Nachahmung des Holzes im Steinbau, wie jene Annahme voraussetzt, würde dem Charakter der Wahrheit und Deutlichkeit, den die Griechen festhielten, und dem Ernst des dorischen Styles widerstrebt haben.[2]) Zwar lässt sich aus der Gestalt jener Verzierungen schliessen, dass man dabei an statische Beziehungen gedacht habe, allein diese können sehr wohl dem Steinbau angehört haben. Da, wie wir wissen, die Metopen früher offen waren, so ist es, wenigstens wenn man von dem einfachen nur vorn und hinten, nicht an den Seiten, von Säulen umgebenen Tempel als der ältesten Form ausgeht, nicht unwahrscheinlich, dass sie ursprünglich als Fensteröffnungen zur Beleuchtung des Inneren dienten. Das Kranzgesimse wurde daher durch einzelne kleine Steinpfeiler gestützt, welche ausser dem Zwecke, diese Licht- und Luftöffnungen zu schaffen, auch den haben mochten, den Druck des Daches auf den Architrav zu erleichtern und von den schwächsten Stellen desselben abzuhalten. Man würde in diesem Falle jene Stützen nur über den Säulen, wo sie die Last auf diese zurückführten und zugleich auf die Fuge zweier Balken des Architravs trafen, angebracht, und dann ihren Zweck, zu stützen, durch die den Kannelluren der Säulen entsprechenden Schlitze ausgesprochen haben.[3]) Soweit also konnte schon das Bedürfniss geführt

---

[1]) Vgl. Hübsch, Ueber griechische Architektur, Heidelberg 1824.

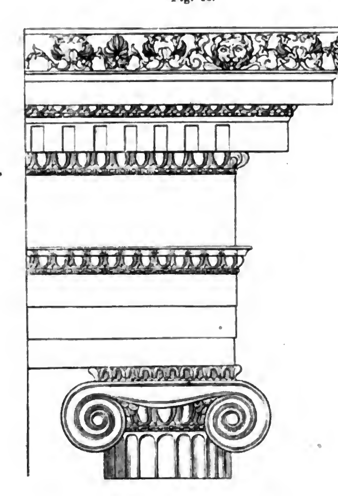
[2]) An den Façaden der Felsengräber des den Griechen stammverwandten lycischen Volkes und in etruskischen Gräbern ist zwar, wie unten näher ausgeführt wird, die Nachahmung der Holzarchitektur unverkennbar; indessen darf man daraus nicht auf das eigentliche Griechenland zurückschliessen, auch nicht übersehen, dass es sich hier nur um Felsfaçaden und Gräber und nicht um freistehende Steinbauten handelt.

[3]) Wir folgen hierbei der Ausführung Bötticher's. Die Annahme, dass die Triglyphen ursprünglich nur über den Säulen, nicht zwischen denselben angebracht

Digitized by Google

haben. Bei der weiteren Ausbildung des Frieses, namentlich bei der Verdoppelung der Triglyphen, die vielleicht schon eher eintrat, als man jene durch die hypäthrale Anlage entbehrlich gewordenen Oeffnungen schloss, war dann aber unzweifelhaft eine ästhetische Rücksicht maassgebend. Das breite Gebälk durfte nicht leer bleiben, ein leichter, zweckloser Schmuck, vegetabilischen oder gar animalischen Gebilden sich annähernd, wäre dem strengen Geiste der übrigen Glieder unharmonisch gewesen. So kam man denn auf diese Formen, in welchen der Gegensatz des Horizontalen und Verticalen, der in der Säulenhalle vorlag, und der Ernst der Zweckmässigkeit mit bewunderns-würdiger Eurhythmie sich wiederholte.

Fig. 13.



Ionisches Gebälk, von Priene.

Im ionischen und korinthischen Style waren ganz andere Rücksichten. Hier wäre jene rechtwinkelige Strenge unpassend gewesen; um der Gestalt der Säulen zu entsprechen, musste auch das Gebälk hier zarter, mannigfaltiger, reicher, mit heiterer Zierde ausgestattet werden.

Die beiden unteren Theile des Gebälkes (Fig. 13) sind in beiden Ordnungen wenig oder gar nicht verschieden. Der Architrav ist gewöhn-

---

gewesen, lässt sich freilich nicht erweisen, da sie auf allen erhaltenen Monumenten auch über den Interkolumnien vorkommen, und ist auch in constructiver Hinsicht nicht unangreifbar. Vergl. Bergau im Philologus XV. 193 ff. Die Tropfenfelder betrachtet Bötticher als Versinnlichung der Richtung des Kranzleistens und die Tropfen selbst als Ausdruck für das Schwebende desselben. Nicht unwahr bemerkt von ihnen Semper (Ueber die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes. Zürich 1856 p. 16), es liege in veredelter hellenischer Durchbildung dasselbe Princip darin ausgesprochen, welchem gemäss der grobrealistische Chinese sein Pagodendach mit schwebenden Berlocks und Glocken behänge.

Digitized by Google

lich in drei schmale Streifen getheilt, die von unten nach oben wie eine umgekehrte Treppe über einander vortreten, und oft durch kleine Simschen von einander getrennt sind; eine Anordnung, welche darauf berechnet war, der grossen Masse des Architravs den Schein der Schwere zu benehmen, und durch ihre langen graden und parallelen Linien dennoch den Zusammenhang und die Festigkeit des horizontalen Theiles zugleich anschaulich und anmuthig auszudrücken. An Gebäuden korinthischen Styls sind diese Balkenstreifen nur durch reichere Gesimse etwa mit perlenartigen Verzierungen geschmückt, auch manchmal nicht senkrecht, sondern schräge, auswärts oder einwärts gerichtet. Der Fries ist in beiden Ordnungen etwas zurücktretend, übrigens glatt, ohne architektonische Gliederung, dagegen zu Inschriften oder zu Verzierungen bildlicher Art benutzt. Er heisst daher auch Zophorus, Bilderträger. Bemerkenswerth ist an dem Bildwerk des Frieses, dass darin, wenn nicht menschliche Figuren dargestellt sind, gewöhnlich die horizontale Richtung mit der verticalen auf eine anmuthige Weise wechselt, etwa in Reihen von spitzen, aufrechtstehenden, und unterhalb durch stengelartige Arabesken verbundenen Blättern (Palmetten) oder in Candelabern oder Gefässen, an denen Greife, wie Schildhalter an den Wappen des Mittelalters, zu beiden Seiten stehen.

Das Gesims dieser beiden Ordnungen unterscheidet sich von dem dorischen besonders dadurch, dass es nicht so mächtig und plötzlich hervortritt, sondern sich in mehreren Abstufungen allmälig erhebt und ausladet. Das Princip der Theilung und allmäligen Aufsteigens, das schon im Architrav angedeutet war, wiederholt sich daher hier. Untereinander weichen beide Ordnungen darin ab, dass das Gesims des ionischen Styls zarter, leichter und mässiger verziert ist. Das erste Glied des ionischen Gesimses, welches unmittelbar über dem Gesimschen des Frieses ausladet, besteht in den sogenannten Zahnschnitten (denticuli), nämlich in einer Reihe von kleinen, viereckigen, durch etwas schmalere Zwischenräume getrennten Klötzchen, welche Vitruv für Nachahmungen der vorspringenden Lattensparren des Holzbaues hält, an die sie in der That erinnern. Sie erklären sich jedoch auch schon aus den Bedürfnissen des Steinbaues, indem sie als Einschnitte in den unteren Theil der das weit vorspringende Kranzgesimse bildenden Blöcke das Massengewicht derselben erleichtern und so ihre Haltbarkeit befördern.[1]) Sie erfüllen daher einen statischen

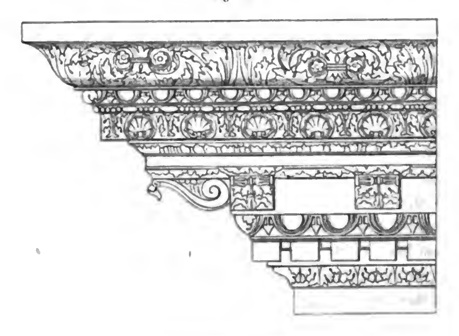
---

[1]) Dies hat Bötticher scharfsinnig dargethan, indem er dabei zugleich darauf hinweist, dass die Zahnschnitte ebenso wie die Kragsteine des korinthischen Styls Geisipodes, Füsse und Träger des Vorsprunges (Geison) seien und auch zuweilen so genannt würden. Vgl. damit Semper (II. 233), welcher zwar die aus den Gesetzen des Steinbaues hergeleiteten Gründe für die Gestaltung dieser Simsträger

Digitized by Google

Zweck, jedoch in so leichter und zierlicher Form, wie es die heitere Elasticität des ionischen Styls erforderte. Höhe und Ausdehnung dieses Gliedes gleichen gewöhnlich einem der drei Streifen des Architravs. Ueber den Zähnen ist wieder ein Gesims in Gestalt eines Viertelstabes. Dann tritt der Kranzleisten hervor, glatt und senkrecht geschnitten, bei weitem leichter als im dorischen Style, nicht höher als jene Zahnschnitte, nur mit etwas stärkerer Ausladung.

Fig. 14.



Korinthisches Gesims.

Das korinthische Gesims (Fig. 14) unterscheidet sich von dem ionischen zunächst dadurch, dass an die Stelle der Zahnschnitte die Kragsteine (mutuli oder ancones) treten, grössere, kräftigere und reichere Glieder, aber in geringerer Zahl. Die Höhe des Kragsteines ist ungefähr dieselbe, wie die der Zähne, aber die Breite ist der Höhe gleich, mithin bedeutend grösser, und die Ausladung wenigstens doppelt so gross. Auch hat der Kragstein nicht die einfache, vierkantige Form, wie jene zahlreich wiederholten Glieder, sondern ist mehr charakterisirt. Auf seiner unteren Seite nämlich ist er zu einer gefälligen Form geschnitten, mit einer wellen-

---

anerkennt, aber eine solche rein praktische Begründung für ungenügend erklärt und ihre ästhetische Bedeutung geltend macht, welche darin bestehe „das künstlerische Interesse an dem äusseren Werke durch vermehrten Beziehungsreichthum seiner Theile zu steigern, und ihn durch Anklänge an entsprechende ornamentale Motive des Inneren mit letzterem zu verknüpfen, dieses für die ästhetisch-sinnliche Auffassung vorzubereiten."

Digitized by Google

förmigen Krümmung nach oben zu, die vorn eine Art Voluta bildet. An diese reiche Form legt sich dann gewöhnlich ein Akanthusblatt als gefällige Zierde an. In den Zwischenräumen dieser Kragsteine ist die untere Seite des Kranzleistens gewöhnlich mit viereckigen vertieften Feldern, in denen sich Rosetten befinden, verziert. Nicht selten kommen auch die Zahnschnitte mit den Kragsteinen zugleich und unter denselben, als vorbereitende, leichtere Zierde und zu grösserer Mannigfaltigkeit vor. Ueberhaupt aber hat die Phantasie des Architekten hier freieren Spielraum und es finden sich daher viele Abwechselungen in der Ausbildung und Zusammensetzung der Formen.

Vergleichen wir hiernach das Gebälk aller drei Ordnungen, so können wir eine harmonische Uebereinstimmung mit ihren Säulen nicht verkennen, nicht bloss in allgemeiner Beibehaltung des Charakters, die sich von selbst versteht und auf welche wir schon hinlänglich aufmerksam gewesen sind, sondern auch in den Details. Im dorischen Style steht der völlig unverzierte Architrav mit den Treppenstufen des Unterbaues beim Mangel der Basis, der Fries durch seine senkrechten, kannellirten Triglyphen und die offenen Metopen mit den Säulenstämmen und ihren Zwischenräumen, das Gesims endlich in seiner kräftigen, derben Zweckmässigkeit und seinen entschiedenen Linien mit dem stark aufstrebenden Echinus und der mächtigen Platte in deutlicher Beziehung. Durch diese Wiederkehr ähnlicher Verhältnisse bei veränderter Anwendung spricht sich das klare Bewusstsein der Nothwendigkeit derselben und die ungestörte innere Harmonie des Ganzen höchst entschieden aus. In den beiden anderen Ordnungen ist diese Uebereinstimmung nicht so derb und gradezu beabsichtigt, aber dennoch in feineren Zügen bemerkbar. Im Architrav wiederholt sich das Vorherrschen horizontaler Lagen, wie in der Basis der Säulen, im Fries deutet oft die Wahl der bildlichen Verzierungen auf das senkrechte des Schaftes hin. Entschieden zeigt sich aber wieder der Zusammenhang des Gesimses mit dem Kapitäl. Denn während beide Ordnungen im Architrav und Fries, wie im Fuss und Stamm der Säule, sich gleichen, tritt im Gesims wieder eine charakteristische Verschiedenheit heraus, die nicht bloss dem Charakter der Kapitäle analog ist, sondern auch die Wiederkehr der Akanthusblätter an den Kragsteinen des korinthischen Gesimses bedingt.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Zusammensetzung des griechischen Gebälkes im Allgemeinen, so haben die Architekten, ausgehend von der Ansicht, dass in den Formen des ausgebildeten griechischen Baues überall reine Nachahmungen des Zweckmässigen vorhanden, sich die Frage vorgelegt, wozu denn eigentlich jene Dreitheilung, wozu namentlich der Fries gedient habe, da unmittelbar auf dem Hauptbalken die Bedachung

Digitized by Google

mit ihrem Simse angebracht, oder (wenn man eine grössere Höhe des Gebäudes erhalten wollte), die Säule schlanker gebildet werden konnte. Für den dorischen Styl haben wir diese Frage schon oben beantwortet, wo wir die praktischen Gründe für die Entstehung des Triglyphenfrieses anführten, für den ionischen dagegen lässt sich weder ein ähnliches constructives Motiv noch die Einwirkung jenes dorischen Beispieles nachweisen, und es scheint vielmehr, da man ionische Bauten findet, an denen der Fries fehlt, dass dieser erst später und aus einem ästhetischen Bedürfnisse entstanden sei. Schwerlich aber möchte dieses, wie man gemeint hat[1]), bloss darin bestanden haben, einen Ruheplatz der Structur zu schaffen, an dem das bildnerische Element sich ausbreiten konnte. Vielmehr war gewiss hier wie in den anderen Ordnungen das rein architektonische Gefühl entscheidend. Man vergleiche diese Zusammensetzung des Gebälkes mit dem ägyptischen Gesimse, so wird man die ästhetische Bedeutung und Wichtigkeit der griechischen Dreitheilung einsehen. Ueber den Säulenreihen in den ägyptischen Tempeln finden wir zunächst einen schmalen, völlig unverzierten Balken, darüber aber als Krönung die höhere, nach vorn zu ausladende Hohlkehle. Allerdings enthält dies die nothwendigsten Bestandtheile der Krönung einer Säulenreihe; jene erste Balkenlage repräsentirt die Mauer, und das hohle Gesims, welches die Deckenbalken aufnimmt, gewährt zugleich den Schutz und den ästhetischen Abschluss des Gebäudes. Allein dies auf eine unentwickelte, unentschiedene Weise, denn jene Höhlung ist nur der unbestimmte Uebergang aus dem Aufrechtstehenden der Wand in das Horizontale der Decke. Im dorischen Gebälk lösen sich diese beiden Richtungen, als senkrechter Fries und vorragender Kranzleisten in scharfem Gegensatze, und in den anderen Ordnungen bleiben sie geschieden, wenn auch das Herbe jenes schroffen Gegensatzes durch manche Gradationen gemildert ist. Wir sehen daher in dieser Sonderung die höhere Klarheit des griechischen Bewusstseins.

Ueber die künstlerische Gestaltung des Inneren, namentlich über die Bildung der die Cella überspannenden Decke sind wir nach der Beschaffenheit der erhaltenen Monumente leider nicht im Stande, uns eine genauere Vorstellung zu bilden und müssen uns daher mit dem begnügen, was oben über die Hypäthraleinrichtung, die für alle grösseren, säulenumstellten Tempel vorauszusetzen ist, gesagt wurde[2]). Dagegen

---

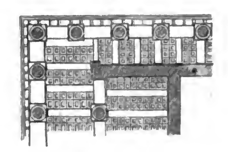
[1]) Semper a. a. O. II. 448.

[2]) Dass die Decke der Cella übrigens in der Regel von Holz war, geht aus den Verhältnissen der erhaltenen Tempel hervor. Bötticher setzt für den von ihm construirten ursprünglich dorischen Styl, dem er die Form eines durch die Metopen beleuchteten Antentempels vindicirt, eine steinerne, auf inneren Säulen ruhende Decke voraus, ganz ebenso construirt, wie die Decken der Seitenhallen des Peripteros.

Digitized by Google

sind wir so glücklich, uns von der Decke der die Tempelmauer umgebenden Seitenhalle ein vollkommen deutliches Bild entwerfen zu können (Fig. 15 a). Sie bestand zunächst aus den Balken, welche einerseits auf den Wänden der Cella, andererseits über dem inneren Fries der umgebenden Säulen ihr Auflager hatten. Dadurch wurde der zu bedeckende Raum in lauter viereckige Felder zerlegt, deren jedes mit einer Steintafel überdeckt ward, die aus einzelnen durch Kreuzgurte getrennten und reich umsäumten Vierecken (Cassetten) besteht (Fig. 15 b). Diese viereckigen Felder wurden zur Erleichterung der Last ausgehöhlt und in dem Scheitel ihrer Höhlung mit einem farbigen Stern auf dunklerem Grunde verziert, einem oft in der antiken Architektur und Tektonik benutzten Ornament, welches die Ausbreitung, gleichsam Ausstrahlung von einem Mittelpunkt aus treffend versinnlicht.

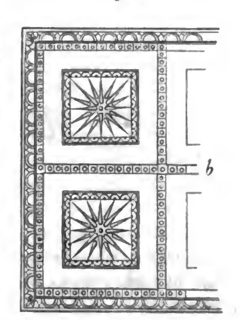
Fig 15.



Decke der Seitenhalle v. Theseustempel.

Wir kommen jetzt endlich zum Abschluss des Gebäudes, zum giebelförmigen Dache. Wenn auch zunächst ein Gegenstand des Bedürfnisses, durch das Klima bedingt, ist es nicht minder von höchster ästhetischer Bedeutung. Man denke sich den griechischen Tempel mit der flachen ägyptischen Decke und er verliert seinen ganzen Charakter. Mit dieser unbestimmt fortlaufenden, wüsten Fläche ist schon das Unfertige, Unabgeschlossene verbunden, welches die ägyptischen Gebäude zu bloss zufälligen, stets zu vermehrenden Aggregaten verschiedener Monumente machte. Erst durch die Neigung der Dachflächen erhält das Ganze eine Spitze, in der die auf dem Boden getrennt nebeneinanderstehenden Einzelheiten sich zusammenfügen und das Ganze sich abschliesst und vollendet. Dieser Abschluss hat aber auch die Bedeutung der Gliederung. Er bestimmt das Verhältniss der einzelnen Seiten zu einander, bezeichnet durch den Giebel die Eingangsseite, die Richtung, in welcher das Gebäude betreten wird und also auf den Eintretenden zurückwirkt, die thätige Richtung; durch die herabhängenden Dachflächen die Nebenseiten, das Passive des Gebäudes; durch

Fig. 5.



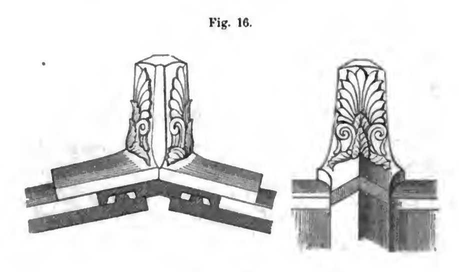
Cassetten vom Theseustempel.

Digitized by Google

die Verbindung beider, die in diesem Gegensatze enthalten ist, den Zusammenhang beider Richtungen zu einem Ganzen.

Ueber die architektonische Ausführung des Daches ist wenig zu sagen. Bekanntlich war es bei den Griechen überhaupt weniger steil als in unseren nordischen Gegenden; der dorische Styl liebte noch niedrigere Dächer, als die beiden anderen Ordnungen, wie dies der mehr gedrungene und einfache Charakter dort, der luftigere und leichter aufstrebende bei diesen mit sich brachte. An dorischen Gebäuden finden wir die Höhe bis auf ein Zehntel der Breite des Giebels herabgesetzt, bei korinthischen steigt sie bis auf ein Fünftel und mehr. Die Deckung des Daches wurde mit Ziegeln von Marmor oder Backsteinen bewirkt, Plattziegeln und Hohlziegeln, von denen erstere an den langen Seiten mit einem aufwärts gebogenen Rande, an ihrer unteren Fläche aber mit einem Vorsprunge zum Einhaken in die Latten des Daches versehen sind, die Hohlziegel dagegen, dachförmig gestaltet, über die Fuge von je zwei Plattziegeln gedeckt werden und durch

Fig. 16.



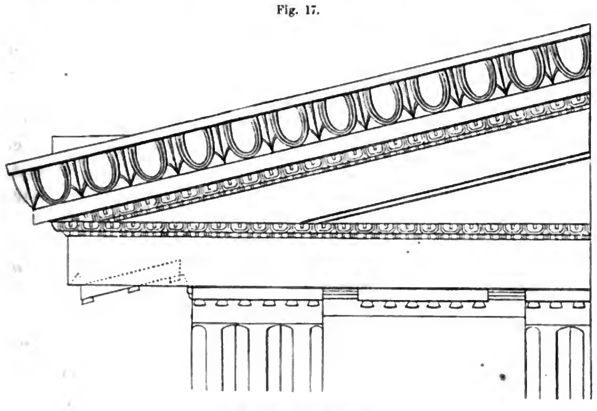
Firstziegel.

einen Falz in einander greifen. Ihren Halt gewinnen diese durch den sogenannten Stirnziegel, den äussersten der Reihe, der seinerseits wieder durch ein kleines Widerlager, über welches er übergedeckt ist, gestützt wird. Dieser Stirnziegel hat einen hoch aufgebogenen Rand in Gestalt eines flachen, oben spitzen Schildes, der gewöhnlich mit einer Palmette verziert ist. Unter die vordersten Platt- und Hohlziegel ist eine Reihe von Platten mit aufgebogenem Rand geschoben, welche die Traufrinne bilden, worin sich das vom Dach strömende Wasser sammelt. Uebrigens umsäumte dieser aufgebogene, mit charakteristischen Verzierungen bedeckte Rinnleisten nicht immer das ganze Gebäude, sondern oft, namentlich in älterer Zeit, nur die schrägen Seiten der Giebelfelder. Im First wird jede Reihe von Hohlziegeln durch einen sattelförmigen Hohlziegel geschlossen,

Digitized by Google

an dem sich ähnlich wie beim Stirnziegel eine Palmette, aber nach beiden Seiten hin skulpirt erhebt [1]) (Fig. 16). Das Giebeldreieck (Fig. 17.), unterhalb durch den graden, oben durch die schrägen Kranzleisten eingefasst,

Fig. 17.



Ecke des Giebelfeldes.

wird an seiner Spitze ebenfalls durch einen sattelförmigen Stein geschlossen, über welchem sich auf einem Postamente eine aufgerichtete Blume mit oder ohne Figuren symbolischer Art erhebt, während andere Postamente zur Aufnahme ähnlichen Bildwerks (Akroterien) auf beiden Ecken standen, die zugleich ein Gegengewicht bilden gegen das Auseinanderschieben der schrägen Kranzleisten.

Nachdem wir so die Glieder des griechischen Tempels im Einzelnen betrachtet haben, ist noch Einiges über die Anordnung des Ganzen nachzuholen. Dass die Säulen sowohl nach ihrer Stärke als der Verziezung ihrer Kapitäle rings um den ganzen Tempel gleichgebildet waren, ist eine schon bemerkte, für die Einheit des Ganzen höchst wichtige Eigenschaft. Die Ecksäulen sind zwar etwas stärker, weil sie sonst ihrer freieren Stellung wegen dünner aussehen würden, erscheinen aber eben darum dem Auge als völlig den übrigen gleich. Ebenso sind auch die Zwischen-

---

[1]) Antike Bedachungen sind sehr selten erhalten, am meisten noch von pompejanischen Privathäusern, deren Erhaltung man den äusserst sorgfältigen Ausgrabungen der letzten Jahre verdankt. Indessen sind auch von griechischen Tempeln genug Reste vorhanden, um die im Texte gegebene Darstellung zu rechtfertigen. Vgl. Bötticher I. 190 ff.

Digitized by Google

räume der Säulen durchweg gleich, bis auf die obenerwähnte kleine Abweichung bei den Ecksäulen des dorischen Styles. [1]) Bemerkenswerth ist aber auch das Verhältniss der Grösse dieser Zwischenräume zur Dicke der Säulen. An den Monumenten und aus den Nachrichten Vitruvs erfahren wir, dass dieses Verhältniss zwar kein unbedingt feststehendes war, sich aber in ziemlich engen Gränzen bewegte, indem das geringste Maass der Intercolumnien immer die Säulendicke um etwas übersteigt, das grösseste aber in den besseren Zeiten nicht weit über das doppelte hinausgeht. [2]) Der Grund dieser Regel ist im Wesentlichen derselbe, welcher die Gleichheit der Säulen nothwendig machte. Die Säulen selbst sind zwar körperlich getrennt, aber in ihrem Zwecke und in der Bedeutung des Ganzen sollen sie verbunden sein. Ebenso wie die Ungleichheit ihrer Gestalt würde aber die Entfernung sie getrennt haben, wenn sie allzugross gewesen wäre und nicht eine nahe, leicht verständliche Proportion zur Säulendicke gehabt hätte. Völlige Gleichheit des Zwischenraums mit dem Körper der Säule wäre aber wiederum gegen die Natur der Sache gewesen; der runde Stamm ist an sich bedeutender, das Auge weilt länger auf ihm, als an dem leeren Raume, den es schnell durcheilt. Dieser muss daher immer grösser sein, als der Durchmesser des Säulenstammes, wenn auch nur um ein Geringes. Doch wird dies leicht zu gedrängt erscheinen, das schönste Maass ist daher das, welches sich an die Verdoppelung des Durchmessers anschliesst, wo dann die körperliche Rundgestalt und die lineare Oeffnung in einer sehr fühlbaren Eurhythmie, wie die langen und kurzen Sylben des Versmaasses, wechseln. Die Gründe für eine weitere oder engere Stellung der Säulen lagen demnächst im Wesentlichen in dem Charakter des Ganzen. Vitruv tadelt die enge Stellung, weil dadurch die Bildwerke der Thüre für den Davorstehenden verdeckt würden, und weil die Matronen nicht paarweise durchgehen könnten. Offenbar sind beides unzureichende Gründe für eine weitere Säulenstellung, da sie bei hinreichender Stärke des Säulendurchmessers ungeachtet der engen Stellung verschwinden. Da die Säulen in der schönsten Zeit und bei bedeutenderen Tempeln niemals unter drei Fuss und meistens bis auf sechs Fuss stark waren, so blieb auch

---

[1]) Vitruv fordert für das mittlere Intercolumnium der vorderen und hinteren Seite eine grössere Breite als für die übrigen, allein seine Theorie ist hier, wie in manchen andern Fällen, mit dem Brauch der besten griechischen Kunst nicht in Uebereinstimmung.

[2]) Man unterscheidet p y c n o s t y l a enggestellte (mit einem Zwischenraume von $1\frac{1}{2}$ Durchm.), s y s t y l a dicht gestellte (von 2), e u s t y l a schön gestellte (von $2\frac{1}{4}$), d i a s t y l a breitgestellte Tempel, von noch grösserer Säulenweite. Die beiden letzten Säulenstellungen kommen indessen nur spät und selten vor.

Digitized by Google

bei geringerer Zwischenweite hinlänglicher Raum. Der Geschmack war daher allein das Entscheidende; bei dichter Stellung erscheint die Säulenreihe gedrängt, strotzend, nicht frei genug, bei zu weiter leer, unzusammenhängend, mangelhaft. Der dorische Styl liebt, wie überhaupt das Ernste und Volle, so auch die engere Stellung; bei den älteren Tempeln überschreitet daher die Säulenweite den Durchmesser nur um ein Geringes, und selbst bei den schönen attischen Bauten schwankt das Maass der Zwischenräume zwischen 1 $^1/_3$ und 1 $^1/_2$. Indessen galt auch hier, wie in allen anderen Maassverhältnissen, keine völlig feste, unabänderliche Zahl, sondern die Meister bewegten sich frei nach ihrem künstlerischen Gefühle und wir finden daher innerhalb jener Gränzen viele Schwankungen und incommensurable Zahlen.

Ausser der angegebenen Unterscheidung nach der Grösse der Zwischenweiten werden die Tempel auch nach andern Eigenthümlichkeiten der Säulenhalle benannt und klassificirt. Zunächst nach der Zahl der Säulen und zwar auf der schmalen oder Eingangsseite, wo man denn vier-, sechs-, acht-, und sogar zehn- und zwölfsäulige (tetra- hexa- okta- deca- dodecastyla) Tempel hat. Diese Zahl musste immer eine grade sein, damit die Zahl der Zwischenräume eine ungrade werde, und der Raum vor der Thür der Cella offen blieb. Die breitere Seite, da sie in der besten Zeit gewöhnlich etwas mehr als doppelt so gross war, wie die Vorderseite, enthielt dann die um eins vermehrte doppelte Säulenzahl, also bei sechs dreizehn, bei acht siebenzehn. Die griechischen Tempel der schöneren Zeit übersteigen selten die Zahl von sechs oder acht Vordersäulen. Eine andere Klassificirung der Tempel bezieht sich auf die grössere oder geringere Vollständigkeit der Säulenhalle. Die Regel nämlich bestand darin, dass eine einfache Säulenreihe in einer der Säulenweite ähnlichen Entfernung um die Cella herumlief und so einen mässigen, wenn auch nicht geräumigen Umgang gestattete (templa peripte ra, Fig. 18). Allein die Verhältnisse des Raumes oder der Mittel führten bei kleineren Tempeln zu Ersparnissen, bei grösseren Prachtbauten zur Erweiterung dieser An-

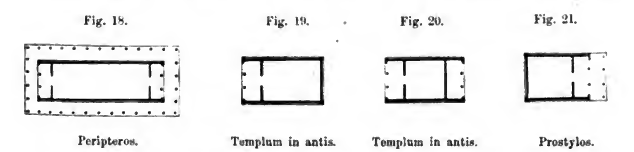


Fig. 18. Peripteros. Fig. 19. Templum in antis. Fig. 20. Templum in antis. Fig. 21. Prostylos.

ordnung. Die einfachste Tempelart ist die, bei welcher die Cella keinen Säulenumgang, sondern nur eine Vorhalle hat, welche von den vortretenden Steienmauern begränzt und von zwei, den Thürpfosten entsprechenden

Digitized by Google

Säulen gestützt ist (templa in antis, Fig. 19). Eine gleiche Halle konnte an der hinteren Seite des Gebäudes angelegt werden (Fig. 20). Bei anderen ist vor dieser Vorhalle eine wirkliche Säulenhalle angebracht, oder diese Vorhalle wird nicht durch Säulen und vortretende Seitenmauern, sondern nur durch Säulen gebildet, die aber eben nur auf dieser Vorderseite stehen, während die drei anderen Seiten den Säulenschmuck entbehren (prostyla, Fig. 21), oder dieser sich doch nicht an den Seitenwänden, sondern nur noch auf der Rückseite findet (amphiprostyla, Fig. 22). An diese unvollkommenen Arten schliessen sich die Tempel an, welche die volle Säulenhalle nur scheinbar nachahmen (pseudoperiptera, Fig. 23), indem sie nicht von freien Säulen, sondern nur von Halbsäulen

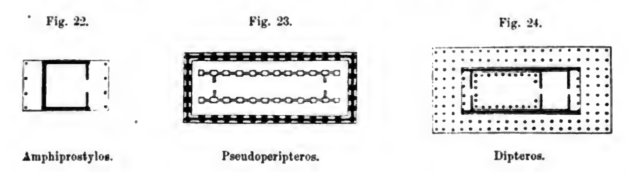


Fig. 22. Amphiprostylos. Fig. 23. Pseudoperipteros. Fig. 24. Dipteros.

umgeben sind. Bei grösseren Tempeln dagegen verdoppelte man die Grösse der Säulenhalle, entweder so, dass zwei parallele Säulenreihen auf jeder Seite neben der Cellenwand standen (diptera, Fig. 24), oder so, dass man die mittlere Säulenreihe fortliess und nur einen breiteren Umgang zwischen den äusseren Säulen und der Cellenwand beibehielt (pseudodiptera, Fig. 25). Natürlich hatte diese Behandlung des Portikus auf die Zahl der Säulen in der vorderen Reihe Einfluss, welche daher beim Prostylos gewöhnlich nur vier, beim

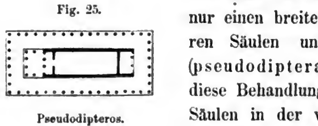


Fig. 25. Pseudodipteros.

Peripteros sechs, beim Dipteros oder Pseudodipteros acht oder gar zehn betrug. Der dorische Styl kennt in seiner früheren und besseren Zeit nur den ordentlichen und einfachen Peripteros und die einfachen Antentempel. Jene anderen Gattungen kommen hier anfangs nur ausnahmsweise, bei auch sonst aussergewöhnlichen Bauten vor, und gehören überhaupt mehr den anderen Stylarten und meistens der späteren römischen Zeit an. [1]) Zu den selteneren Ordnungen zählt man endlich auch die Rundtempel, bei denen man, von den gewöhnlichen, wo die runde Säulenhalle um eine runde Cella herumläuft (periptera), solche unter-

[1]) Der Riesentempel des olympischen Jupiters zu Agrigent war ein dorischer Pseudoperipteros, das Telestorium zu Eleusis ein dorischer Prostylos.

Digitized by Google

scheidet, wo das Dach bloss von einer Säulenstellung getragen wird, und also gar keine Cella (monoptera) und solche wo die Mauer zwischen die Säulen gebaut ist, diese also Halbsäulen werden (pseudoperiptera). Aus älterer griechischer Zeit werden keine runden Tempel genannt, überhaupt scheinen sie in Italien häufiger als in Griechenland gewesen zu sein, namentlich wurde die italische Göttin Vesta meistens in runden Tempeln verehrt. Solche Rundgebäude von dorischem Styl sind nicht auf uns gekommen, auch die ionische Säule eignete sich wegen ihres viereckigen Kapitäls nicht dazu, die korinthische ist daher vorzugsweise dazu verwendet.

Uebrigens finden wir in der Regel nicht, dass bei der Wahl der Tempelform eine Rücksicht auf den Charakter der Gottheit genommen wurde. Vitruv findet es zwar passend, wenn für die ernsten, kriegerischen Gottheiten, für Minerva, Mars und Herkules die dorische, für die zartesten und jungfräulichsten, wie Venus, Flora, die Nymphen die korinthische, für die in der Mitte stehenden, bei denen zu dem Milden noch etwas Ernstes hinzutritt, wie Juno, Diana, Bacchus die ionische Ordnung angewendet werde. Allein die Wirklichkeit entspricht seinem Wunsche nicht, denn wir finden in der früheren Zeit die dorische Ordnung im europäischen, die ionische im asiatischen Griechenland, in der späteren Zeit die korinthische in der ganzen alten Welt vorherrschend und bei allen Göttern ohne Unterschied angewendet. Nur in den Bildwerken, welche dem Tempel an den geeigneten Stellen beigegeben wurden, herrscht die Beziehung auf die Tempelgottheit mit allem Rechte vor; hier werden Mythen, welche mit ihr zusammenhängen, dargestellt. In den eigentlich architektonischen Theilen kam in der Regel durchaus nichts Symbolisches oder Darstellendes vor.

Ein Ausnahme dieser Regel der strengen Sonderung des eigentlich Architektonischen von dem Bildlichen finden wir in den, jedoch seltenen Fällen, wo man sich erlaubte, an die Stelle der Säulen menschliche Gestalten zu Trägern des Gebälkes zu gebrauchen. Es scheint dies niemals in allgemeinen Gebrauch gekommen zu sein, sondern stets eine bestimmte Anspielung enthalten zu haben. Vitruv erzählt von zwei solchen Fällen. Als nämlich die Bewohner der Stadt Karya im Peloponnes in den Perserkriegen sich von der gemeinen Sache Griechenlands getrennt und den Barbaren Vorschub geleistet hätten, sei diese Stadt von den Griechen zerstört, die Männer erschlagen, die Weiber aber gefangen fortgeführt, was denn gewisse Baumeister veranlasst habe, diese in ihrer Matronentracht zur Verewigung ihrer Knechtschaft als Gebälkträgerinnen statt der Säulen anzubringen.[1] Ebenso hätten die Lacedämonier nach der

[1] Vgl. Preller in den Annali dell' instit. 1843. 396. ff.

Digitized by Google

Schlacht von Platää Gestalten in Persertracht gebraucht, und zwar wären dieselben über den Säulen einer Halle, der sogenannten persischen Halle in Sparta als Träger des Daches aufgestellt worden. Erhalten sind uns von dieser Art eine Anzahl weiblicher Gestalten an einem merkwürdigen Gebäude Athens. Am Tempel des Erechtheus nämlich, der überhaupt mit dem alterthümlich festgestelltem Cultus attischer Localgottheiten zusammenhängend manches Ungewöhnliche hat, waren zwei Nebeneingänge angebracht, von denen der kleinere zu einem Heiligthum der Pandrosos, einer Tochter des Cecrops, führte. An dieser zierlichen, kleinen Vorhalle nun ist das, übrigens auch durch die Fortlassung des Frieses besonders leicht gehaltene Gebälk von schönen weiblichen Gestalten in feierlicher, weiter Tracht gestützt, in denen aller Vermuthung nach Kanephoren (Korbträgerinnen), Jungfrauen, welche bei gewissen Festen Weihegaben in Körben auf ihrem Haupte trugen (wie dies namentlich auch bei diesem Tempel stattfand) dargestellt sind (Fig. 26). Männliche Figuren der Art haben sich nur in Agrigent in Sicilien gefunden, aus römischer Zeit sind mehrere erhalten. Uebrigens waren zwar die grösseren Tempel häufig mit plastischen Gestalten in völlig runder oder halbrunder Arbeit geschmückt, aber nur an solchen Stellen, welche keine architektonische Bedeutung hatten. Vorzugsweise wurde dazu das Giebelfeld benutzt, in welchem grosse Gruppen von Figuren einen wichtigen Mythus mit dramatischer Einheit darstellten. Am dorischen Tempel waren es in Uebereinstimmung mit dem tieferen Giebelfeld desselben, gewöhnlich freie Statuen, während die anderen Ordnungen sich mit Reliefflguren begnügen konnten. Die Metopen des dorischen Tempels gewährten ferner einen Raum für einzelne kleinere Darstellungen in Reliefs, die vermuthlich wenigstens auf jeder Seite des Tempels in innerer Beziehung standen, so dass auch hier eine körperliche Trennung und geistige Einheit stattfand, wie bei Säulen und Intercolumnien. Eine Stelle für fortlaufende Reliefs gewährte dagegen die äussere Mauer der Cella unter dem Portikus, obgleich sie wohl nur selten dazu benutzt sein mag. An Gebäuden ionischen und korinthischen Styls wurde auch der Fries zu fortlaufenden Bilderschmuck benutzt.

Fig. 26.



Kanephore.

Wenn die eigentlich architektonischen Glieder Verzierungen erhielten, so waren es stets solche, in welchen sich, wie in den Kannelluren des Säulenstammes, die Hauptlinien derselben wiederholten, und grade in der Wahl und Erfindung solcher Formen ist die Feinheit des griechischen Gefühls, und das Gleichmaass freier Heiterkeit und ernster Bedeutung bewundernswerth. Ich bemerkte schon, dass an den Bildwerken des Frieses häufig das Horizontale und Verticale sich wechselweise geltend macht. An geringeren Gliedern dagegen ist gewöhnlich nur der einfache Charakter derselben ausgesprochen. So sind an den Rundstäben die Perlenreihen, an den Viertelstäben die ovalen Eier, an den Wellen die spitzen, biegsamen Herzblätter, an den Bändern der gradlinige, verschlungene Mäander gleichsam einheimisch, sie schmücken diese Glieder, indem sie ihre Bedeutung nicht verkümmern und schwächen, sondern herausheben. Bei allem Reichthum behält hiedurch der Schmuck griechischer Verzierungen stets den Charakter des Einfachen, Mässigen, dem Zwecke Entsprechenden. Es liegt im Wesen der Kunst, dass sie mehr andeutet als in körperlicher Ausführung giebt, damit sie die Phantasie zu einer eigenen Thätigkeit und zu lebendigem Entgegenkommen anreize, niemals durch äusserste Befriedigung abtödte und dämpfe. Diese Eigenschaft ist aber besonders der Architektur wichtig, wenigstens in ihr noch bemerkbarer als in den anderen Künsten, wiewohl auch diese nicht versuchen dürfen, das letzte Wort des Räthsels auszusprechen. Grade darin aber liegt wieder die hohe Schönheit der griechischen Architektur, dass sie, soweit sie auch in der Zierde des Einzelnen ging, immer noch neue Gefühle und Gedanken, über ihre unmittelbare Erscheinung hinaus, hervorrief.

So finden wir im Kleinen wie im Grossen, im Zierlichen und reich Geschmückten wie im Strengen und Einfachen den Geist der Griechen sich gleichbleibend. Ueberall ist es die Sache selbst, welche sie im Auge haben; der baulichen Form drängen sie nichts Fremdartiges, Symbolisches, Willkürliches auf, sondern sie beleben sie nur mit ihrem künstlerischen Gefühle und lassen sie aus ihrer eigenen Wurzel sich frei entfalten. So wird erst bei ihnen das Werk der Baukunst vollendet und ein Ganzes, wie die Gestalten der Natur. Jene Verbindung des Architektonischen mit Thiergestalten oder Pflanzenformen, die wir in den orientalischen und ägyptischen Bauten fanden, scheint sich zwar an die Natur anzuschliessen, allein in der That ist sie nur eine unreine Mischung der strengen lothrechten Form mit den bunten, lebensvollen Gestalten der organischen Welt, ein wildes willkürliches Erzeugniss ungeregelter menschlicher Phantasie. Es war daher das grosse, unschätzbare Verdienst der Reinheit und Wahrhaftigkeit des griechischen

Digitized by Google

Sinnes, dass er diese Gebilde ausschied[1]) und die architektonische Gestalt, wenn auch vielleicht anfangs mit herber Strenge, aber immer mit männlicher Kraft aufrichtete. Dadurch sonderte sich denn auch andererseits die Stelle ab, wo das Bildwerk, nunmehr nicht von dem architektonischen Bedürfniss und von symbolischen Beziehungen entstellt, hervortreten durfte. So waren beide Elemente rein gehalten und entwickelten sich unverkümmert, und wenn sie sich — in dem früheren dorischen Styl — nur nebeneinander und in scheinbarer Trennung zeigten, so wurden sie nun bald auch durch das heitere Spiel der Arabesken verbunden, das grade auf dem Boden des ernst Architektonischen zur lieblichsten Anmuth erwuchs. Der ionische und der korinthische Styl mit ihrer leichten Grazie und ihrem volleren Schmucke waren daher wohl nothwendige Nebengestalten des ernsten dorischen Styls, in diesem aber müssen wir dennoch die höchste und reinste Ausbildung des architektonischen Elementes, die einfachste und ausdruckvollste Gliederung der nothwendigsten Verhältnisse, den reinsten Grundtypus anerkennen.

Niemals sind die abstracten Gesetze der schönen Baukunst, Symmetrie, Harmonie, Proportion und wie man sie sonst noch bezeichnen will, mit solchem Glücke gehandhabt wie hier, aber auch niemals mit solcher Freiheit. Nachdem man in neuerer Zeit die Regelmässigkeit und Festigkeit der griechischen Architektur empfinden gelernt hatte, meinte man (bestärkt in diesem Wahne durch die Art, wie Vitruv seine Lehren vortrug) nun auch einen festen Kanon, feste Zahlenverhältnisse und Maasse, durch welche es den Baumeistern leicht wurde, so zu verfahren, entdecken zu müssen. Mit Erstaunen fand man grade das Gegentheil; überall abweichende. mannigfach modificirte Proportionen, incommensurable Zahlen, nicht bei zwei verschiedenen Gebäuden völlig dasselbe. Das Geheimniss wurde durch diese Erfahrung noch verborgener, und wird es freilich für die Nachahmung stets bleiben. Indessen verstehen wir, worin es seinen Grund hat. Indem man eben überall nur die aus der Sache selbst hervorgehenden Bedingungen erfasste, die Grundformen nicht zu nothwendigen stempelte, sondern als solche empfand, konnte man sich ohne Bedenken der grössten künstlerischen Freiheit überlassen und die Einzelheiten ganz nach den Umständen und dem Gefühle vollenden. So verbindet sich mit der Wahrheit und Reinheit auch die Freiheit. Je mehr der Geist die Dinge selbst ergründet,

---

[1]) Nur in späterer Zeit finden sich einzelne Formen dieser Art, unter ihnen besonders auffallend einige auf Delos gefundene Fragmente, Vordertheile knieender Stiere als Kapitäl dorischer Säulen, und Triglyphen statt der Schlitze mit Stierköpfen versehen.

Digitized by Google

sich ihnen hingiebt ohne sie durch seine Willkür zu entstellen, desto freier eröffnen sie sich ihm und desto freier kann er auch mit ihnen schalten, wo es sein gutes, angeborenes Recht ist.

Diese Freiheit aber tritt uns nicht nur bei Vergleichung von zwei verschiedenen Gebäuden entgegen, sondern auch an dem einzelnen Gebäude für sich. Die blosse Befolgung abstracter mathematischer Verhältnisse führt immer nur zu der starren und kalten Regelmässigkeit des Krystalls, aber ein Hauch organischen Lebens durchdringt jedes ächte Kunstwerk und somit auch den griechischen Tempel. Wir bemerkten schon im Vorhergehenden mehrere Abweichungen von der strengen mathematischen Consequenz, z. B. in der Stellung der Ecksäulen und Ecktriglyphen des dorischen Styls und besonders charakteristisch in der Schwellung des Säulenstammes. Aber je mehr man ins Einzelne eindringt, um so mehr erscheint der griechische Tempel als das grade Gegentheil eines abstracten Schematismus. Dies zeigt sich schon am Grundriss, z. B. im Verhältniss der Länge zur Breite, welches an den schönsten Tempeln der Griechen nicht in einfachen Zahlen, sondern nur durch einen complicirten Bruch auszudrücken ist, oder in der Stellung des eigentlichen Tempelhauses zu den umgebenden Säulenhallen, indem die Säulen des Vorder- und Hinterhauses nicht in einer Flucht zu stehen pflegen mit Säulen jener Hallen, sondern schräg darauf gerichtet sind, oder an den Verzierungen, indem z. B. die Voluten des ionischen Kapitäls nicht nach einen bestimmten Schema, sondern aus freier Hand gezeichnet sind. Dahin gehört ferner, dass die Säulen nicht völlig lothrecht, sondern ein wenig nach innen geneigt stehen, gleichsam als stemmten sie sich der Last des Gebälks entgegen. Besonders merkwürdig ist aber die neuere Entdeckung, dass die grossen Horizontallinien des Stufenbaus und Gebälks mancher Tempel, z. B. des Parthenon, nicht eine strenge Horizontale, sondern eine leise nach oben ausbiegende Curve bilden. Man hat gemeint, diese Curve solle eine optische Täuschung corrigiren, indem die grossen Horizontallinien eines gesäulten Baus, wenn sie streng horizontal gelegt seien, dem Auge als nach der Mitte zu sich senkend erschienen.[1]) Es mag hieran etwas Wahres sein, doch fragt sich, ob nicht auch ein positiver ästhetischer Grund mitwirkte. Ein feineres Auge mochte dadurch einen ähnlichen Eindruck

[1]) Vgl. Penrose, an investigation of the principles of Athenian architecture, London 1851. Bötticher in seinem „Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen S. 86 ff. sucht nachzuweisen, dass die Curven am Parthenon erst später durch eine Senkung des Gebäudes an den Ecken entstanden seien, ist aber endgültig widerlegt durch die neuesten Untersuchungen des Architekten Ziller, der die ursprüngliche Existenz der Curven ausser Zweifel gesetzt hat. Vgl. Erbkam's Ztschr. f. Bauwesen 1865. 35 ff.

Digitized by Google

erhalten, wie durch die Anschwellung der Säule; ein Hauch von Belebung durchzog leise das Ganze, alles mathematisch Starre aufhebend.

Aber trotz dieser Freiheit, oder vielmehr eben weil sie nur als ein leise belebendes Element auftritt, ohne den Ernst und die Einheit des Ganzen zu durchbrechen, bleibt die Reinheit und die Wahrheit des Ganzen ungetrübt. Und dies ist es, wodurch die griechische Architektur als ein Vorbild und Muster für alle Zeiten dasteht. Allein nicht minder ist auch ein entschieden nationales, ausschliesslich griechisches Element anzuerkennen, welches der Nachahmung in anderen Zeiten und unter anderen Völkern entgegensteht.

Ich rechne dahin zuerst die Kleinheit der Gebäude. Der Parthenon, der bedeutendste Tempel der atheniensischen Blüthezeit, hatte nur eine Höhe von 65 engl. Fuss, nicht mehr als manche Häuser unserer Städte. Asiatische und sicilische Bauten geben zwar etwas grössere Verhältnisse, die aber immer bei weitem noch nicht an die Ausdehnung ägyptischer Tempel oder gothischer Kirchen reichen. Wenn es nun auch ein Beweis des reinen und zarten architektonischen Gefühls ist, dass man nur durch die Formen und Proportionen an sich, nicht durch ihre Grösse im Verhältniss zur äusseren Natur wirkt, so kann diese Wirkung doch nur dann erreicht werden, wenn auch sonst alle Verhältnisse des Lebens diesen mässigen Charakter haben, wenn der Sinn nicht an das Mächtige, Hochstrebende gewöhnt ist. Jene griechische Ansicht der göttlichen und sonst höheren Dinge, welche alles unter gleichem Maassstabe betrachtet, in allem die Verwandtschaft mit dem Menschlichen auffasst, war daher nothwendig, um sich in diese Formen mit ganzer Seele zu versenken.

Dahin gehört ferner der Mangel der Fenster, welcher der Säulenreihe und ihrem bewegten Wechsel den einfachen Hintergrund einer ungebrochenen Wand gewährt. Sobald das Bedürfniss vielfache Lichtöffnungen nöthig macht, büsst der Portikus eine seiner wesentlichen Bedingungen ein, und mit ihm verlieren alle übrigen, wie wir sahen mit ihm so innig verwachsenen Formen des griechischen Baues an ihrer Bedeutung.

Wir werden daher am Schlusse unserer Betrachtung auf den Grundgedanken des griechischen Baues zurückgeführt, auf das Tempelhaus mit der Säulenhalle. Man kann fragen, welcher glückliche Umstand die Griechen auf diese Form geführt habe. Vitruv, der Römer, der Zeitgenosse des Augustus und des schon gesunkenen Griechenthums, der für alles gern materielle und äusserliche Gründe aufsucht, beantwortet sich diese Frage in doppelter Weise. Eines Theils diene sie, um bei plötz-

Digitized by Google

lichem Regen das Volk aufzunehmen, dann aber um durch die dunkelen Räume zwischen den Säulen dem Anblick des Tempels mehr Würde zu geben. Beide Gründe sind offenbar nicht sehr befriedigend, wenigstens nicht genügend ausgedrückt. Die ohnehin in Griechenland weniger häufigen Regengüsse hätten so grosser Vorsorge nicht bedurft. Der ernste Anblick eines Gotteshauses aber wäre auch auf andere Weise zu erreichen gewesen, und in höherem Grade. Zugänge, hohe Thorgebäude, Vorhöfe, wie bei den Aegyptern, terrassenförmige Anlagen wie bei den Persern, Thürme, wie bei uns, oder endlich grössere Dimensionen würden offenbar imponirender gewirkt haben, als jene einfache Säulenhalle. Man sieht, Vitruv hätte nicht bloss sagen sollen, Würde, sondern Würde nach seinen, griechisch-römischen Vorstellungen [1]. Jene Formen der anderen Völker, wenn auch imponirender und mithin würdiger, konnten dem griechischen Sinne nicht zusagen, weil sie den Gott absondern, fernhalten von den Menschen. Die Götter Griechenlands sind aber heitere, menschliche Erscheinungen, die in der Mitte des Volkes hausen, auch der Tempel musste daher seine Hallen mittheilend öffnen, dass sich das lebensfrohe, schwatzende Volk darunter sammle. Die Gestalt des Cultus, welche den Tempel nur zur würdigen Stätte des Bildes nöthig machte, da alle bedeutenderen religiösen Handlungen unter freiem Himmel vorgenommen wurden, trug ebenso wie die Sitte des Lebens zu dieser Form bei. Aber Religion und Lebensweise sind in ihren Grundzügen schon Ausflüsse des bildenden architektonischen Volkscharakters und grade das, was dem Volke als die würdigste Form erscheint, ist das concentrirte Abbild seiner inneren Anschauung der Dinge. Die Orientalen und in anderer Weise auch wir, die nordisch-germanischen Völker, haben überall den Gegensatz zwischen dem Allgemeinen und Einzelnen scharf und schneidend im Auge. Der Staat ist uns ein Selbstständiges, getrennt von seinen Bürgern, die Moral unabhängig von der Sitte des Volkes, die Gottheit jenseits der wirklichen Welt. Wo es daher gilt unsere Grundanschauung zu verkörpern, da stellt sich uns ein abstract abgeschlossenes Ganzes dar,

---

[1]) Bemerkenswerth ist eine Aeusserung Cicero's, de oratore III. 46. Er stellt hier, wie auch an anderen Orten, den Satz auf, dass das wahrhaft Nützliche auch zugleich schön oder angenehm sei. Ausser anderen aus der Natur genommenen Beispielen braucht er dabei auch architektonische. Columnae et templa et porticus sustinent: tamen habent non plus utilitatis, quam dignitatis. Capitolii fastigium illud, et caeterarum aedium non venustas, sed necessitas ipsa fabricata est. Nam quum esset habita ratio, quemadmodum ex utraque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi fastigii dignitas consecuta est: ut etiamsi in caelo statueretur, ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum esse videatur.

Digitized by Google

von festen und hohen Mauern begränzt. Dem Griechen schwand dieser Gegensatz, so viel es die menschliche Natur gestattet. Der Staat ist nichts als die Gemeinschaft seiner Bürger, und diese fühlen und dulden nichts in sich, was nicht dieser Gemeinschaft angehört und zusagt. Die Sittlichkeit ist daher nichts als die Sitte des Volkes. Die Gottheit ist nicht eine vergeistigte, entfernte, sondern sie mischt sich in mehrfacher Zahl, menschlich gestaltet und menschlich empfindend unter die Menschen. Die Weltregierung selbst, wenn auch in ihrem dunkelsten Heiligthume das Schicksal einsam schlummert, ruht in der Wirklichkeit auf diesen selbstständigen Göttergestalten. Selbst die Natur ist nicht bloss Ein Ganzes, sondern sie löst sich in viele einzelne, menschenähnliche Wesen auf. Ja endlich das gemeinsame Vaterland der Hellenen, das geliebte Land der Sitte und der Kunst, obgleich es einzig unter den Barbarenvölkern der übrigen Erde dasteht, ist für den Griechen nicht ein einiges Land oder Reich, sondern das bewegte und getheilte Gemeinwesen seiner Staaten und Städte.

Ueberall mithin zeigt sich die höhere geistige Einheit zunächst und äusserlich in einer Mehrzahl freier und selbstständiger Glieder, und diesen Grundgedanken sehen wir denn auch in den freistehenden Säulen der Halle ausgeprägt.

Aber durch die scheinbare Vereinzelung wird die innere Einheit nicht aufgelöst, sondern vielmehr kräftiger und wirksamer gemacht. Die Götter sind Genossen des olympischen Mahls, dem gleichen Schicksal unterworfen. Die Einheit beruht in der Gleichheit des Vielen und das, was die Natur in ihrem Gebiete unwillkürlich hervorbringt, bewirkt im Gebiete menschlicher That die Sitte und Erziehung. So wird der Jüngling in der Palästra in körperlicher Uebung ausgebildet, dass er selbstständig in Kraft und Schönheit heranwachse, aber zugleich in geistiger Demuth, dass er die Götter ehre und die Gesetze der Stadt über alles achte, damit seine vereinzelte Kraft nur dem Ganzen diene.

Und so sehen wir denn in den Säulenhallen des Tempels das Abbild oder das Urbild dieser Anschauung. Schön gerundet und selbstständig, in stolzer Kraft und heiterer Anmuth, wie die hohen Götter und die wohlgezogenen Jünglinge, stehen diese Säulen, aber zugleich, durch das Gesetz der Gleichheit innigst verbunden, und in jedem Gliede nur den Zweck aussprechend, dem Ganzen zu dienen, das schützende Dach zu tragen, die dunkle innere Einheit in ihrer vielgestaltigen Kraft zu vertreten.

Die griechische Architektur ist die höchste und reinste Gestalt dieser Kunst, frei von allen symbolischen Beziehungen und von äusserlichen Reminiscenzen, besonders aber auch frei von der Befangenheit des Sinnes,

Digitized by Google

der sich nicht über das sinnliche Leben zu reineren Elementen zu erheben vermag. Aber in dieser Reinheit ist sie wieder belebt und individuell, der griechischen Nationalität entsprechend, und zugleich bei allem Vorherrschen des bloss Baulichen und Zweckmässigen wieder symbolisch, doch im höheren Sinne des Wortes, ein unbewusstes und unwillkürliches Abbild der tiefsten Anschauung des Volkes.

Diese allgemeinen Andeutungen der Form und des Geistes der griechischen Architektur mögen für jetzt genügen; Einzelnes über den Entwickelungsgang dieser Kunst wird unten in der chronologisch geordneten Geschichte seine Stelle finden. Näher auf Details und Maassverhältnisse einzugehen, bleibt billig den Werken und Vorträgen, welche die Bildung des Architekten bezwecken, überlassen. Andere Gattungen der Gebäude aufzuzählen, liegt ebenfalls ausser unserer Aufgabe. Einige derselben, die Theater und Odeen, die Gymnasien und Kampfplätze sind zwar allerdings interessant und wichtig, aber weniger durch die Bedeutsamkeit ihrer architektonischen Formen, als durch ihre praktische Beziehung auf die Schauspielkunst und auf das öffentliche Leben der Griechen überhaupt. Wir können ihnen daher keine eigne nähere Betrachtung widmen, werden sie aber unten, wo wir auf verwandte römische Anlagen näher einzugehen haben, zur Vergleichung heranziehen. Im Allgemeinen waren die Griechen auch bei den Anstalten für diese öffentlichen und edlen Zwecke mässig; sie suchten mehr eine denselben angemessene natürliche Localität zu benutzen, als sie durch weitläufige Bauanlagen zu ersetzen. Ihre Theater namentlich, in denen die Scene immer mit einer, die Zwecke der Darstellung leicht versinnlichenden Architektur versehen war, schlossen sich mit ihren aufsteigenden Sitzreihen stets an die Anhöhe eines Berges an, und hatten durch ihre ausgewählt schöne Stelle immer den natürlichen Hintergrund der Landschaft. Die einfachste Anlage wurde auch hier durch sinnige Benutzung des Raums die schönste. Eine hieher gehörige Frage, die nämlich über die Anwendung der Farbe an griechischen Gebäuden, bleibt, da sie mit der über die Färbung der plastischen Werke innigst zusammenhängt, besser einer geeigneten Stelle weiter unten vorbehalten.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Die Plastik.

Die Baukunst zeigte sich uns in naher Beziehung mit den allgemeinen Ansichten der Griechen von Welt und Staat; die anderen Künste, die unmittelbar den Menschen darstellen, stehen in einem ähnlichen Verhältniss zur Moral, zur Anwendung jener allgemeinen Anschauungen auf die Verhältnisse der Einzelnen. Die Griechen waren eigentlich die ersten, bei denen sich eine Sittlichkeit im höheren Sinne des Wortes ausbildete, weil sie die ersten waren, welche die Freiheit erkannten. Jene anderen Völker besassen religiöse Gebräuche und Vorschriften, aber keine freie Moral. Daher fühlen wir uns auch, wenn wir die Jahrhunderte der Geschichte durchwandern, bei den Griechen zum ersten Male auf verwandtem Boden. Allein diese Verwandtschaft ist in gewissem Grade täuschend; denn während wir uns in vielen Beziehungen ganz einheimisch fühlen, stossen wir dann wieder auf einzelne Züge, die uns fremd und unverständlich sind; wo wir streng verdammen, sind die Griechen oft unbeschreiblich nachsichtig und lax, dann aber fordern sie Leistungen, die wir für das Werk seltener fast übermenschlicher Tugend halten, als etwas Gewöhnliches. Dies ist überall der Fall, wo es Aufopferung für das Vaterland, Unterordnung des persönlichen Interesses unter das der Gemeinde gilt. Dagegen in allen Beziehungen der allgemeinen Menschenliebe, der Nachsicht und Duldung, in manchem, was mit persönlicher Ehrbarkeit zusammenhängt, gestatten sie Handlungen, die wir für äusserst strafwürdig halten.

Schon oben haben wir den Grund dieser Erscheinung berührt; er liegt in der Art, wie sie die Freiheit des Menschen und die Schranken derselben auffassten. Die höchste moralische Freiheit war gegeben, aber nicht dem Einzelnen für sich, sondern für das Ganze; seine moralische Veredelung war nicht der Zweck, sondern das Mittel für die Gestaltung und das Leben des Volkes. Dies war die schöne und edle Schranke gegen die Willkür, aber freilich auch ein hohes und schwer zu erreichendes Ziel. Der Einzelne sollte in freier und mannhafter Gesinnung geübt werden, um für das Ganze zu wirken und in demselben sein eigenes Werk zu lieben, es mehr zu lieben als sich selbst; Freiheit und Selbstgefühl der Einzelnen waren als Triebfedern des Ganzen in Bewegung gesetzt, sollten aber in dieser Bewegung an rechter Stelle angehalten werden. Das Bewusstsein des Schwierigen dieser Aufgabe

Digitized by Google

erzeugte in den Gemüthern eine Scheu vor Allem, was die Bande, welche den Einzelnen an den Staat fesselten, locker machen konnte; desshalb die sorgfältige Erziehung um den Jüngling zur Liebe des Vaterlandes und zur Ehrfurcht vor dem Gesetze zu gewöhnen, desshalb das Streben nach festen Gesetzgebungen, und die Strenge gegen den, der die Regel der Stadt überschritt. Daher entsteht auch das Vorherrschen des männlichen Elements, denn das weibliche Gemüth ist von Natur geneigt, das Wohl geliebter Personen dem allgemeinen Wohle vorzuziehen und aus milder Nebenrücksicht die allgemeine Regel zu brechen. In der heroischen Zeit finden wir die Hausfrauen noch in grösserer Freiheit, später bei voller Ausbildung Griechenlands leben sie fast in orientalischer Abgeschlossenheit. Deshalb fehlte denn auch den Griechen ein eigenthümliches Familienleben; öffentlich wurde der Jüngling erzogen und öffentlich lebte und wirkte der Mann. Daher die Nachsicht gegen alle Versündigungen, die mehr die Familie oder die persönliche Moral als das Volksleben trafen. Daher endlich jener oft wiederholte Zuruf, dass das Maass, die Mässigung das Höchste sei.

Auf christlichem Boden ist das alles ganz anders; wir brauchen die volle Freiheit des Gemüthes nicht zu scheuen, weil uns die äussere Ordnung des Volkslebens nicht das letzte Ziel ist, weil wir vielmehr eine höhere geistige Ordnung kennen, zu der wir uns durch die Entfaltung des tiefsten Herzens, durch Glauben, durch Besserung und durch Liebe ausbilden. Auch uns bedrohen die rohen Ausbrüche der Willkür nicht weniger, wie jene, aber wir wissen, dass nicht das äussere Gesetz, sondern nur die innere Bekehrung durch Demuth und Liebe das letzte und wahrhaft wirkende Heilmittel ist. Jene Mässigung der Griechen, welche von dem äussersten zurückhalten sollte, ist durch etwas Höheres ersetzt; sie heilte den inneren Schaden nicht, sondern verhütete nur und verbarg seine gefährlichen Folgen.

Allein so mangelhaft diese Lebensansicht war, so gewährte sie doch in allem, was das äussere Leben angeht, auch in moralischer Beziehung, wichtige Vorzüge. Während bei uns der Zufälligkeit des Einzelnen vielfach freies Spiel gelassen werden muss, und das Mittel zur Verbindung der äusseren Ordnung mit den höheren geistigen Zwecken schwer zu finden ist; während unser Streben geistiger wird und deshalb manches Irdische vernachlässigt; war dem Griechen die äussere Wohlfahrt auch zugleich Ziel und Aufgabe der inneren Freiheit; beide standen daher im Einklange, der Kampf der inneren Wünsche und der äusseren Erfordernisse störte seltener und schwächer die schöne Heiterkeit und Regelmässigkeit des Lebens. Das Leben wurde ein reineres Vorbild der Kunst.

Digitized by Google

Ein zweiter, grosser Vorzug der Griechen, der mit jener Beschränkung zusammenhängt, ist die Natürlichkeit ihrer Sitte. Bei allen anderen Völkern, bei den Orientalen und bei uns, den Christen, ist die Moral hauptsächlich aus der Religion hergeleitet. Die Griechen nahmen die religiösen Traditionen ganz ohne moralische Anwendung; ihre sittlichen Ansichten bildeten sich frei aus dem natürlichen Gefühl und wirkten vielmehr, wie schon erwähnt, auf die Götter zurück, indem sie den überlieferten Mythen einen sittlichen Charakter unterlegten. Durch diese freie Entwickelung ihres Gefühls erhielten sie eine moralische Würde, die uns Bewunderung abnöthigt. Jene Zerstörung der sittlichen Kraft, welche bei uns so oft vorkommt, indem man nicht ganz aus eigenem Antriebe, sondern nach Vorsätzen, mit getheilter Seele handelt, war ihnen unbekannt. Ihr sittliches Handeln trägt dadurch, selbst da, wo es unserer Denkungsweise nicht entspricht, den Charakter der Wahrheit und Freiheit, und eines edelen, wünschenswerthen Stolzes.

Die moralische Aufgabe war, alle Kräfte des Menschen aufs Vollkommenste und zu einem moralischen Ganzen auszubilden. Jeder wurde daher nicht nach einem allgemeinen Sittengesetz gemessen, welches nur gewisse Seiten an ihm beleuchtete, sondern in seinem ganzen Wesen gewürdigt. Man fragte nicht, ob er in diesem oder jenem gut und geziemend, sondern ob er ein Guter und Schöner sei. Es ist einleuchtend, wie hiedurch die Thatkraft gesteigert wurde, wie sehr viel seltener, als bei uns, die bloss Leidenden, Gleichgültigen sein mussten wie aber auch die Feinheit und Schärfe des moralischen Urtheils geübt wurde. Denn da es kein ausgesprochenes moraliches Gebot gab, auf welches man sich beziehen konnte, ohne selbst zu entscheiden, so beruhete Lob und Tadel nur auf dem eigenen, lebendigen Gefühl der Besseren, welches sich dadurch gewöhnte, das Gute und Anständige, wie das Unwürdige schon in seiner äusseren Gestalt zu erkennen, jenes mit Wohlgefallen anzublicken, von diesem sich missbilligend abzuwenden. Sie betrachteten daher das Gute wie das Schöne, ihre Sittenlehre wurde eine Schönheitslehre.

Dadurch erhielt denn die Kunst eine eigenthümliche Stellung; sie wirkte als Beispiel des Schönen auch moralisch veredelnd oder verschlechternd auf das Gemüth, ein unschönes Werke konnte ein Attentat auf die öffentliche Sittlichkeit werden, nicht etwa, wie bei uns, durch seinen Inhalt, sondern durch die Form. Es drohte, da auf der freien Zustimmung und dem sittlichen Gefühl der Staat beruhete, dem Bestehen desselben Gefahr. Nicht bloss das Hässliche, sondern auch das Alltägliche und Gemeine, das Zufällige und Unbedeutende, wenn es durch künstlerische Behandlung eine gewisse Weihe erhielt, war dem griechischen Gefühle verhasst, da es dem

Digitized by Google

Streben ein niedriges Ziel gesetzt hätte. Daher jenes thebanische Gesetz, welches Malern und Bildhauern bei Strafe gebot, die Menschen nur ins Schönere nachzuahmen. Daher die für uns auffallende Erscheinung, dass nicht bloss die Philosophen sorgfältige Vorschriften darüber gaben, welche Bilder und welche musikalischen Weisen der Jugend zu empfehlen seien, sondern dass an manchen Orten sogar der Staat eine Aufsicht über die Musik führte.

Man sieht, dass hierdurch die Kunst einen ernsten Charakter erhalten musste. Das Wort unseres deutschen Dichters „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst," hat wohl einen richtigen und anzuerkennenden Sinn, denn die Kunst ist frei von jenem trüben Ernst gemeiner Wirklichkeit. Wollte man es aber so verstehen, dass der Kunst jede ernste Beziehung auf das Leben abgesprochen würde, so passte es wenigstens auf die Griechen nicht, ja es würde schon in Beziehung auf uns etwas Schielendes und Unwürdiges haben. Etwas Unwürdiges, denn in der Kunst ist auch bei uns ein religiöses und sittliches Element, und daher ein würdigerer Ernst, als in den gemeinen Interessen des Lebens; etwas Schielendes, denn die Kunst wirkt immer auf die Gesinnung zurück und greift daher in den Ernst des Lebens ein. Bei den Griechen schwindet dieser Gegensatz noch mehr. Das Leben ist selbst ein heiteres Bestreben nach Schönheit, nach einer Wohlordnung des Staates, nach eigner Schönheit des Körpers und der Seele, die Kunst ist nur eine reinere, strengere Auffassung dieses Lebens.

Aus diesem regeren Schönheitsgefühle, aus dieser Scheu vor dem Vereinzelten und Zufälligen folgte dann, dass auch die nachbildenden Künste sich weniger als bei uns zum Porträtartigen hinneigen konnten Hätten auch nicht, wie oben angeführt, Gesetze eingegriffen, hätten auch nicht die Philosophen gelehrt, dass man die Menschen schöner machen müsse als sie seien, so würde schon das Gefühl davon zurückgehalten haben. Denn man war gewohnt, nur die regelmässige Ausbildung der natürlichen Anlagen zu schätzen, man hatte kein Auge für das Ungewöhnliche, Sonderbare, Phantastische. Anfangs waren Porträtbilder unerhört, oder doch nur als Belohnung mehrmaliger Siege in den Kampfspielen gestattet; später als sie häufiger wurden, beobachtete man an ihnen, namentlich während der Blüthezeit der Kunst, eine weise Milderung des Ungewöhnlichen und Zufälligen.

Mit diesem Sinne für das Allgemeine und Regelmässige verbindet sich aber bei den Griechen der Sinn für das Individuelle im besten Sinne des Wortes. Regelmässig sind auch die Gestalten der Aegypter, sie gleichen sich alle. Das Wesen der Menschen aber bringt es mit sich, dass sie sich nicht gleichen, sondern nach Alter, Geschlecht und

Digitized by Google

endlich nach persönlicher Sinnesweise sich unterscheiden, und die griechische Kunst wusste diese Verschiedenheit mit aller Lebensfülle aufzufassen. Allein jene Scheu vor dem völlig Vereinzelten, Zufälligen in der menschlichen Natur wirkte auch hier ein; wie sie bei den Porträtbildern zurückhaltend waren, so gingen sie auch bei der Darstellung ihrer Götter nicht bis ins völlig Porträtartige über. Hier war eine würdige Aufgabe ihres Kunstsinnes; da die Würde des Gottes ohnehin ein höheres, reineres, von den Spuren natürlicher Schwächen nicht beflecktes Wesen voraussetzte, so konnte hier der Charakter völlig individualisirt, lebendig und handelnd ausgebildet werden, ohne dass man auf menschliche Singularität und Unregelmässigkeit einzugehen brauchte. Ihre Götter wurden dadurch Vorbilder der Gestaltung verschiedener Altersstufen, Geschlechter, Sinnesweisen, in welchen die unzähligen Abweichungen der Menschen gleichsam auf einige Gattungen zurückgeführt werden.

Zwar waren diese Götter in gewissem Sinne sehr schlechte moralische Vorbilder. Manche Sagen, welche ursprünglich nur das Walten und die Macht der Naturkräfte in mythischer Einkleidung darstellen, enthielten jetzt, da die Götter wie menschliche Gestalten angesehen wurden, Handlungen, welche auch nach griechischen Begriffen entschieden unsittlich waren. Allein der griechische Sinn, wenigstens der der grossen Menge, nahm daran keinen Anstoss; mit der grössesten Unbefangenheit erzählte man diese Thaten nach wie vor, ohne sie einer moralischen Kritik zu unterwerfen, oder davon Anwendung auf die Menschen zu machen. Diese Unbefangenheit, die dem christlichen Sinne, der sich die Gottheit als den Urquell aller sittlichen Vollkommenheiten denkt, so schwer begreiflich ist, findet sich in Homers Dichtungen noch im vollsten Maasse. Seine Götter sind zwar an äusserer Grösse überirdisch, in ihren Schwächen und Leidenschaften aber um nichts besser als die sterblichen Menschen.

Hass und Rachsucht sind bei ihnen ohne Maass, sie weinen, wenn ihr Zorn nicht Befriedigung erlangt. Schmeicheleien und Verführungen finden bei ihnen Eingang; selbst der Vater Zeus wird getäuscht als Hera sich ihm mit dem Gürtel der Aphrodite nahet. Aphrodite ist weichlich und fast feige, Ares grausam, Hera unerbittlich stolz. Die Menschen, obgleich die Naivetät des Dichters auch sie durchweg als leidenschaftlich und gewaltsam schildert, haben Mitleid, selbst die Rosse des Achilles weinen über Patroklos Tod; die Götter sind ohne Erbarmen. Auch sie selbst verschmähen Lügen und Täuschungen nicht; Zeus sendet dem Agamemnon einen siegverheissenden Traum, der ihn zum ungünstigen Kampfe verleiten soll; Athene unter der Gestalt des Deiphobos reizt Hektor zum Angriff auf Achilles, sie verspricht ihm zur Seite zu

Digitized by Google

stehen, und liefert ihn so dem Tode. Die Menschen zeigen sich im Ganzen edel; die Ilias und Odyssee sind reich an Beispielen der zartesten Freundschaft, der reinsten ehelichen Liebe, der Grossmuth, der Gastlichkeit. Die Götter scheinen das Vorrecht rücksichtsloser Laune und Willkür zu haben. Gewiss will sie der Dichter nicht lästern oder verkleinern, sie sind ihm vielmehr zu gross, zu wunderbar, als dass die Menschen mit ihnen in Vergleich gestellt werden könnten. Was sie sich auch in ihrer Uebermacht erlauben mögen, für den Menschen erscheinen sie nur als die würdigen Leiter und Vorsteher der Weltordnung. Aber auch in dieser Beziehung erkennt man bei Homer erst den Beginn einer sittlichen Ansicht; denn die Götter erwählen ihre Begünstigten oft nur aus eigennützigen Rücksichten. Die drei Göttinnen, welche theils für, theils gegen die Troer so eifrigen Antheil an dem Kampfe nehmen, sind dabei durch den Eindruck bestimmt, den ihnen das Urtheil des Paris hinterlassen. Aber im Ganzen fällt doch die Gunst der Götter nur auf die Würdigen, auf die, welche sich durch Frömmigkeit auszeichnen. Meriones und Odysseus erhalten den Sieg im Wettkampf, weil sie nicht, wie ihre Gegner, versäumen erst zu den Göttern zu beten, Hektor wird von Zeus als der den Göttern liebste Mann in Troja gerühmt, weil er es niemals an den gebührenden Opfern habe fehlen lassen. Man sieht, dem Dichter schwebt ein höheres sittliches Ideal vor, das aber noch nicht völlig durchgebildet ist. In der Odyssee ist diese Durchbildung schon weiter vorgeschritten, die Vorstellungen von den Göttern sind um Vieles geadelt und geläutert, die moralische Weltansicht ist bestimmter geworden. Zeus rügt es hier, dass die Menschen ihre Leiden den Göttern zur Last legten, während sie selbst sie verschuldet hätten; Pallas Athene tritt ausdrücklich in erziehender und leitender Thätigkeit auf. Die Götter erscheinen also, wenn auch nicht immer als unmittelbare Vorbilder des Guten, so doch als Beförderer desselben bei den Menschen.

Die sittlichen Anforderungen werden dann in der Folgezeit immer stärker. Dichter und Philosophen griffen jene homerischen Erzählungen oft in härtester Weise an; es regte sich das Gefühl, dass den Göttern die Eigenschaft der Heiligkeit zukommen müsse. Man nahm die überlieferten Sagen mit der Ehrfurcht auf, welche ihr Alterthum verdiente, suchte aber die unmoralischen Elemente auszuscheiden und die Götter zu ethisch reineren und strengeren Charakteren zu bilden. Am Schönsten und mit begeisterter Frömmigkeit spricht sich dies Bestreben bei Pindar aus, der es nur geziemend findet, „Rühmliches von den Göttern zu verkünden, selbst gegen der Vorzeit Bericht.“ Auch bei Aeschylus und Sophokles ist diese reinere Ansicht durchgeführt. Zwar sind

Digitized by Google

hier oft die Götter oder ihre Orakel die Anstifter des Uebels, aber doch nur, wo es sich um Bestrafung des Frevels handelt. Denn das wird überall hervorgehoben, dass die Götter und insbesondere Zeus, den Aeschylus fast ganz monotheistisch auffasst, den Frevel nimmer dulden, dass sie den ihrer Sorge nicht würdigen, der das „unverletzbare Recht zertrat". In besonderen Fällen macht sich sogar gegen das alte, strenge Recht der Wiedervergeltung eine höhere, mildere Anschauung geltend; für den Muttermörder Orest, den die Eumeniden als Rächerinnen der Blutschuld verfolgen, wirft Athene selbst den freisprechenden Stein in die Urne. War man so von der alten Ueberlieferung abgewichen, so war es freilich schwer, dem Zweifel zu wehren. Schon Euripides, der auch den moralischen Maassstab an die überlieferten Mythen anlegt, sucht nicht bloss den hergebrachten Götterglauben zu reinigen, sondern schwächt ihn durch Zweifel und sophistische Aussprüche, und Aristophanes, wiewohl ein Vorkämpfer für die alte Zeit in Glauben und Sitte, spielt doch den Göttern des Volksglaubens so übel mit, dass er unmöglich zur Befestigung desselben beitragen konnte.

Allein weder diese früh aufkommenden Zweifel noch jene homerischen Vorstellungen von den Göttern, welche durch die Lektüre des Dichters in den Schulen sich der Jugend frühe einprägten, wirkten so nachtheilig, wie man glauben könnte. Das religiöse Bedürfniss erhielt die Verehrung der Götter aufrecht, ohne an diesen Mythen Anstoss zu nehmen, und das sittliche Gefühl war rein und fest genug, um auch ohne Gebot und ohne heiliges Beispiel sich so schön, wie wir es finden, auszubilden. Dennoch aber darf nicht verkannt werden, dass die Sinnlichkeit der Religion, und selbst die Unabhängigkeit der Moral von ihr, obgleich die eigenthümliche Schönheit des griechischen Sinnes daraus hervorging, ein tiefer Mangel war, der auch für die Sittlichkeit selbst später die verderblichsten Folgen hatte und den schnellen Verfall des griechischen Volkes herbeiführte. Davon haben wir indessen an dieser Stelle noch nicht zu reden.

Auch die Bildner der Blüthezeit fassen die Götter nur in dem edleren Sinne auf, wie Pindar, Sophokles und Aeschylus. Sie haben dabei die menschenartig gedachten Götter, wie sie in der homerischen Dichtung erscheinen, vor Augen; der Gedanke an ihre ursprüngliche, physikalische Bedeutung liegt ihnen fern. Aber sie betonen die edleren ethischen Motive des Dichters und bilden sie nicht selten in reinerer Weise aus, als es bei ihm geschah. Am deutlichsten ist dies an der Hera, die in einigen erhaltenen Büsten unläugbar edler und erhabener gedacht ist, als Homer sie zeichnete. Sie schufen dadurch in ihren Göttern eine Reihe von Idealgestalten, Vorbildern göttlich

Digitized by Google

menschlicher Hoheit, vollendeten Erscheinungen der verschiedensten Charaktere, so weit wenigstens der Grieche diese Verschiedenheit beachtete. Denn jene unendliche Reihe von Abstufungen der Charaktere, welche bei uns durch die Anregung und Begünstigung der persönlichsten Gefühle entsteht, war der griechischen Welt noch fremd, für sie kam es nur auf die regelmässigen und natürlichen Gegensätze an. Die ursprünglichste Verschiedenheit des Charakters ist nun die des männlichen und weiblichen. Auf einer Stufe sittlicher Weltansicht, welche die geistige Freiheit nicht anerkennt, muss sie als bleibender und einziger Gegensatz erscheinen, wie wir dies wirklich in der ägyptischen Kunst fanden. Bei einem feineren Blicke für die Mannigfaltigkeit der menschlichen Natur zeigen sich aber manche Verbindungsglieder und Abstufungen. Schon die Lebensalter bilden einen Uebergang; im Jüngling und in der Jungfrau haben beide Geschlechter noch manches Gemeinsame, nur auf der Höhe des Lebens ist ihre ganze Verschiedenheit fühlbar, im Alter nähern sie sich wieder. Noch feinere Uebergänge finden sich aber durch die mannigfaltige sittliche Anlage, es giebt Männer, in denen gewisse mehr weibliche Charakterzüge vorkommen, Frauen, die ein männliches Element haben, und diese feinen Eigenthümlichkeiten werden dann durch das Alter näher modificirt. Ueberblicken wir von diesem Standpunkte aus das Pantheon der griechischen Göttergestalten, so zeigt sich, dass alle Altersstufen beider Geschlechter, mit Ausnahme des Greisenalters, das den olympischen Göttern fremd ist, darin repräsentirt werden, und auf jeder sich ein ihr entsprechender Charakterzug ausgebildet hat. Das höchste Vorbild reifer männlicher Würde ist Zeus, der Herrscher, mit der Ruhe und Milde, welche Macht und Weisheit verleihen. Seine Brüder, die Herrscher der unteren Reiche, schliessen sich an ihn an, und gleichen ihm daher in ihrer Körperbildung, ohne seine Schönheit zu erreichen. Asklepios und allenfalls Hephaestos bezeichnen eine tiefere Stufe mehr sinnlich praktischer Wirksamkeit, ohne doch den göttlichen Charakter der Zeusähnlichkeit ganz verloren zu haben. Den Uebergang zu den jüngeren Gestalten macht Herakles, der kräftige Dulder mit dem stierähnlichen Nacken, dem breiten Vorhaupt, und harten, durch Arbeit gestählten Muskeln. Aehnlich aber weniger derb, mit dem Ausdrucke göttlicher Geburt ist der kampflustige Ares. An ihm schliesst Hermes sich an, der geflügelte Bote des Zeus, in leichter, jugendlicher Form. In manchen Darstellungen nähert er sich schon dem Apoll, in welchem das Edelste und Geistigste jugendlich männlicher Schönheit gedacht ist. Jugendlich ebenso, aber nicht mit diesem kühnen, geistigen Fluge, sondern ruhig, geniessend, mit einem leisen Zuge von Sehnsucht, ins Weichliche oder

Digitized by Google

ins Weibliche übergehend, beschliesst Bacchos den Kreis männlicher Göttergestalten, während im Eros auch die Züge des schlanken, zum Jünglinge heranwachsenden Knaben, oder des heiteren Kindes ihr göttliches Vorbild haben. Unter den Göttinnen ist Aphrodite die holde Erscheinung jungfräulichen Liebreizes, bald mehr lockend, bald strenger aufgefasst, aber immer völlig weiblich. Hera zeigt die königliche Würde der Herrscherin, in reinem Selbstgefühl, mütterlich, aber in strengerem Ernste, während Demeter weniger erhaben, irdischer, aber auch mehr bewegt von der schönen Schwäche der Mutterliebe erscheint. Pallas endlich und Artemis bilden auf der weiblichen Seite den Uebergang zum männlichen Charakter, indem sie edle Selbstständigkeit und Thatenlust mit jungfräulicher Schönheit und Strenge verbinden.

Ich darf diese Gestalten als bekannt voraussetzen; mehr oder weniger gelungene Nachbildungen sind allgemein verbreitet, und das Verständniss ihrer Formen ist seit Winkelmanns unvergleichlichen begeisterten Schilderungen durch die trefflichen und genauen Beschreibungen späterer Schriftsteller aufgeschlossen. Es genügt daher diese kurze Aufzählung, um sie dem Gedächtnisse zurückzurufen und auf die eigenthümliche Zusammensetzung dieses Kreises aufmerksam zu machen. Wollten wir ihn als eine absichtlich erzeugte und erschöpfende Darstellung aller menschlichen Charaktere ansehen und nach den Begriffen unserer Zeit prüfen, so würden wir ihn eher karg ausgestattet finden und manches vermissen, während andererseits einige dieser Gestalten, namentlich die, in welchen sich die eigenthümlichen Züge beider Geschlechter mischen, wie im Bacchos oder in der Pallas, entbehrlich scheinen möchten. Wenn wir dagegen vertrauter mit dem griechischen Geiste geworden sind und den Standpunkt gefunden haben, aus welchem diese Göttergestalten betrachtet werden müssen, so finden wir in der That in ihnen alles Menschliche, was einer göttlichen Natur nicht unwürdig ist, dargestellt; freilich und selbst glücklicher Weise nicht in abstract allgemeinen Personificationen, sondern in bestimmten, durch die historische Entwickelung der griechischen Sage individuell ausgebildeten Figuren. Der Unterschied unserer modernen Auffassungsweise von der antiken, auf den es hiebei ankommt, ist, glaube ich, darin zu suchen, dass wir Neueren die individuellen Charakterzüge überall zunächst als Erzeugnisse oder Eigenschaften der unkörperlichen und daher auch geschlechtslosen Seele ansehen, und erst zusätzlich und gleichsam durch eine Concession den Einfluss und die nothwendige Verschiedenheit beider Geschlechter berücksichtigen. Dem antiken Sinne lag solche Trennung fern; auch die geistigen Eigenthümlichkeiten galten ihm nur als Ausflüsse und Modificationen des natürlichen Unterschiedes der Geschlechter.

Digitized by Google

Eine solche Beobachtungsweise giebt schon in moralischer Beziehung einen Vortheil, indem sie die Unterschiede vereinfacht, jede weichliche Berücksichtigung launenhafter Verzerrungen ausschliesst, und Alles von dem Willkürlichen und Zufälligen auf das Naturgemässe und Nothwendige zurückführt. Noch viel grösser aber ist der Vorzug, den sie der bildenden Phantasie gewährt, denn diese hat darin ein Mittel, den geistigen Ausdruck mannigfaltiger Charaktere durch die Beziehung auf die Formen der Geschlechter mit höchster Klarheit und Sicherheit darzustellen.

Betrachten wir die Gestalten jenes Kreises unter diesem Gesichtspunkte, so finden wir zunächst solche, in welchen die Züge, die dem einen beider Geschlechter vorzugsweise eignen, rein und ungemischt ausgeprägt sind. Hier mögen wir denn wohl anerkennen, dass für unser modernes Gefühl beide Geschlechter nicht völlig gleich begünstigt sind, dass die weibliche Seite des olympischen Kreises weniger vollkommen ist, ja dass vielleicht eben die liebenswürdigsten und eigenthümlichsten Züge des weiblichen Charakters fehlen. Denn wenn auch in der Aphrodite der Liebreiz jugendlicher Anmuth, in der Hera das Selbstbewusstsein hoher weiblicher Würde, in Demeter endlich sogar ein unverkennbarer Zug mütterlicher Liebe, wiewohl nicht mit aller Wärme dieses Gefühls, ausgedrückt ist, so fehlt uns immer die Gestalt der eigenthümlich weiblichen Zartheit und Demuth. Wir verstehen aber diesen Mangel, wenn wir uns daran erinnern, dass dieser Zug sich mit den Begriffen göttlicher Hoheit und Selbstgenügsamkeit nicht vertrug, und dass überhaupt in der griechischen Sinnesweise dem männlichen Element eine vorherrschende Stellung eingeräumt war. In der That bietet uns dagegen die männliche Seite dieses Götterkreises die höchsten und durchaus unübertroffenen Idealgestalten ruhiger, besonnener Macht und Herrscherwürde, jugendlicher Vollkraft und Begeisterung, männlicher Ausdauer und Stärke dar. Besonders bezeichnend für die Weise, wie die griechische Phantasie in ihrer unbewussten Körperdichtung verfuhr, sind jene Gestalten, in welchen sich die Eigenthümlichkeiten beider Geschlechter vermischen. Weiche, trunkene Sinnlichkeit würde eines rein männlich gehaltenen Charakters ebensosehr als einer weiblichen Göttergestalt unwürdig sein. Jene Trunkenheit aber als die Begeisterung eines Jünglings, jene Weichheit als ein Zug weiblicher Empfänglichkeit aufgefasst, verletzen unser Gefühl nicht mehr, und beides, in der Gestalt des Bacchos verbunden, wird ein göttliches Vorbild für die Poesie des Genusses. Die müssig sinnende Weisheit oder der erfinderisch arbeitsame Fleiss in männlicher Gestalt würde ein trockenes Bild bürgerlicher Ehrbarkeit geben. Die Waidlust hat nicht den edelen Ernst des Krieges,

Digitized by Google

ein Gott der Jagd würde roh und wild erscheinen. Denken wir uns aber die eine und die andere Eigenschaft an einer jungfräulichen Gestalt, so entsteht ein neues, lebensvolles Gebilde von eigenthümlichem Reize. Und ebenso wichtig ist eine solche Verbindung für den Charakter einer stolzen Jungfräulichkeit, wie ihn Pallas und Artemis tragen. Des Weibes Bestimmung ist Gattin und Mutter zu sein; eine beharrlich abweisende Jungfräulichkeit würde daher etwas seltsam Herbes und zwecklos Eiteles haben. Allein verbunden mit jenen männlichen Eigenschaften erzeugten sich daraus die herrlichsten Gestalten, in denen sich weibliche Reinheit mit heroischer Grösse in solcher Verklärung paart, dass wir selbst in dem Gebiete der Weiblichkeit, wenn sie auch übrigens, wie gesagt, bei den Griechen mehr zurücktritt, ihnen einen eigenthümlichen Vorzug zugestehen müssen. Durch diese, im Verhältniss zu der natürlichen Scheidung der Geschlechter unnatürlichen oder übernatürlichen Wesen wird denn der Kreis völlig in sich gerundet; es wird verhindert, dass männliche und weibliche Charaktere in schroffem Gegensatze einander gegenüberstehen, und es zeigt sich das Bild der gemeinsamen geistigen Natur des Menschen deutlicher und unmittelbarer. Ohne den Vorzug des Naturgemässen und Einfachen aufzugeben, gewinnen wir Erscheinungen, in welchen die Freiheit über die Naturbestimmung triumphirt, und in welchen die mannigfaltigsten Charaktere ihre Vorbilder und Schutzgottheiten finden. Das eben ist das Schöne dieser griechischen Götterdichtung, dass die ganze menschliche Natur darin entwickelt ist, dass selbst die Seiten, die eine strengere Ansicht nur als Schwächen tadelnd wahrnimmt, darin in Formen und Verbindungen vorkommen, welche ihre wirksame Bedeutung ins Licht setzen. Nur das völlig Verneinende, das Böse im eigentlichen Sinne des Wortes blieb von dem heiteren Olymp ausgeschlossen.[1])

In Verbindung mit diesem höchsten Kreise der Götter standen mannigfaltige Gruppen untergeordneter Gestalten. Zunächst die Heroen, in denen sich nur die göttlichen Züge mit weniger bedeutenden mischten, und die daher auch weniger ausgeprägt und weniger ausgezeichnet von dem Gewöhnlichen sind. Dann aber die unteren Götter und die Trabanten der Olympier, welche in einem näheren Zusammenhange untereinander stehen, und einen zweiten, jenem ersten untergeordneten und einigermassen entsprechenden, wenn auch nicht so abgeschlossenen

[1]) Ueber Manches in dem Vorstehenden Berührte findet man treffliche, doch von anderem Standpunkte ausgehende und daher in manchen Beziehungen abweichende Bemerkungen in W. v. Humboldt's Aufsatz; Ueber die männliche und weibliche Form, in Schillers Horen 1795 und W. v. H. gesammelte Werke, Berlin 1841. Th. I. 215—261.

Digitized by Google

Kreis bilden. Die rege Phantasie des Griechen bevölkerte das ganze Gebiet der Schöpfung mit belebten Wesen, es gab für ihn keine todte Natur, alles Dasein stellte sich ihm sofort unter menschlicher Gestalt dar. Himmel und Meer, Fluss und Hain, Quelle und Baum, Grosses und Kleines hatte oder war eine Gottheit. Mit einer, für unsere kältere Empfindung kaum begreiflichen Schnelligkeit verwandelte sich das, was so eben nur leidender Schauplatz fremder Handlung war, in ein bewusstes Wesen, von dem sich nicht sagen lässt, ob es jene irdische Hülle nur wie die Seele den Körper bewohnte, oder völlig identisch damit war. Wenn nun diese Localgeister sofort wieder in völlig ausgebildeter menschlicher Gestalt gedacht wurden, so verband sich auf eine höchst eigenthümliche Weise die Veränderlichkeit einer poetisch täuschenden mit der Stätigkeit der ruhig bildenden Phantasie. Jene schnelle Vertauschnng der todten Localität mit der Vorstellung eines empfindenden Wesens erinnert, wenn auch wesentlich davon verschieden, an die phantastische Weise der Hebräer, welche in demselben Augenblicke das Ding als Sache und zugleich durch eine kühne Metapher als fühlend behandeln. Die ruhig bildende Kraft dagegen haben die Griechen mit den Aegyptern gemein. Aber während bei den Hebräern die Flüchtigkeit ihrer Phantasie die Ausbildung jeder festen Gestalt verhinderte, und bei den Aegyptern das Bild sofort zum kalten, unveränderlichen Symbole erstarrte, besassen die Griechen die wunderbare Wärme und Kraft, der leichten Vorstellung den vollen Körper, der äusseren Gestalt das flüchtige Leben zu leihen. Dichter schufen plastische Gestalten, die Bildner durften kühn das Höchste und Freieste andeuten, weil die belebende Phantasie sinnvoller Beschauer ihnen entgegenkam. Aus dieser eigenthümlichen Beweglichkeit der griechischen Phantasie erklärt sich auch der Gebrauch, welchen sie von allegorischen Gestalten machen. Wenn bei uns Neueren Dichter oder Maler irgend eine physische oder moralische Eigenschaft personificiren, so sind und bleiben wir uns des Willkürlichen und Vorübergehenden dieser Operation bewusst, die Gestalt und ihre Bedeutnng werden für unser Gefühl niemals ein festverbundenes Ganze, sondern sie lösen sich in jedem Augenblicke wieder von einander ab. Ganz anders bei den Griechen. Neben jenen oberen Göttern, die, wenn auch in jedem von ihnen gewisse moralische Begriffe vorzugsweise angeschaut wurden, doch stets völlig individualisirte, historische Figuren blieben, gab es noch andere Gestalten, welche eben keine andere Bedeutung hatten, als gewisse Begriffe darzustellen, die Macht der Tugenden oder Leidenschaften oder Aehnliches auszudrücken. Einige dieser Gestalten hatten durch alten Gebrauch, zum Theil auch durch die religiöse Verehrung, die ihnen

Digitized by Google

erwiesen wurde, eine festere Ausprägung erhalten, welche sie den Göttern gleichsam ebenbürtig machte und durch die Angabe ihrer Erzeuger an den Cyclus derselben anreihete. So namentlich die Schicksalsgötter, die Eris u. a. Andere erscheinen in der Begleitung gewisser Götter, gleichsam Eigenschaften oder Wirkungen derselben in gesonderter Personification, wie z. B. Nike im Gefolge der Pallas, Deimos und Phobos (Schrecken und Furcht) im Gefolge des Ares. Noch andere endlich sind mehr vereinzelter Bedeutung und streifen noch näher an blosse Allegorien im modernen Sinne des Wortes, wie etwa wenn in der Zusammenkunft des Paris mit der Helena die Peitho, die Ueberredungskraft, hinzutritt, um dem Verführer Beistand zu leisten. Allein auch diese Gestalten waren für die Griechen nicht reine Allegorien; sie sprechen die Unwirklichkeit dieser Wesen nicht, wie die Neueren, unumwunden aus, sondern ihre dichtende Phantasie gestattet ihnen, sie wie göttergleiche Erscheinungen zu behandeln, ohne sich dessen bewusst zu werden, dass sie nur Erzeugnisse menschlicher Vorstellungen seien. Je mehr nun im Fortgange der Bildung des griechischen Volkes das Auge für feinere moralische Züge empfänglich wurde, je freier die Poesie mit dem überlieferten, mythologischen Stoffe schaltete, desto grösser wurde die Zahl dieser allegorischen Wesen, ohne dass jedoch selbst bis zu den letzten Zeiten des Heidenthums ein deutliches Bewusstsein über die Erzeugung derselben im Volke entstand. Man dachte sich, wenn man es auch nicht so aussprach, die moralische Welt ebenso wie die physische Natur, als eine Fülle einzelner, menschenähnlicher, selbstständiger Figuren, und die Einführung derselben durch die Kunst erschien mehr eine Entdeckung als eine menschliche Erfindung. Die bildende Kunst machte von diesen Gestalten nicht weniger Gebrauch, als die Poesie, ja sie bedurfte derselben in noch höherem Grade. Denn da es den Griechen nicht einfallen konnte und ihre Kunstrichtung es nicht gestattete, das Feinste psychischer Bewegung in den Gesichtszügen und im Auge darzulegen, so war es nothwendig, Gestalten herbeizuführen, in welchen sich das Gefühl des Augenblicks verkörperte. So finden wir auf Vasengemälden über der Darstellung von Männern und Frauen beim fröhlichen Gelage einen Genius mit der Beischrift: Pothos, die Begierde. So war auf einem alten Gemälde, dessen Beschreibung Plinius giebt, neben Priamus und Helena die Leichtgläubigkeit, neben Ulysses und Deiphobos der Betrug in verkörperter Gestalt Aehnliche Allegorien auf neueren Bildern erscheinen uns matt und ungenügend, weil der Künstler selbst ebensowenig wie sein Publikum an die Wirklichkeit dieser Gestalten glaubt, die Griechen aber wurden sich dieses Zweifels nicht bewusst und ihre Phantasie stattete sie daher

Digitized by Google

leicht mit allem Leben der Wirklichkeit aus. Daher finden wir denn auch auf den griechischen Bildwerken diese Personificationen stets mit mythisch-historischen Gestalten verbunden, und Compositionen von lauter allegorischen Gestalten, wie das berühmte Gemälde des Apelles, auf welchem Wahrheit und Täuschung, Unwissenheit, List, Verläumdung, Neid, Argwohn, Angeberei und Reue handelnd auftreten, kommen erst in der späteren Zeit des Griechenthums vor.

Auf diese Weise erschien dem Griechen die äussere und innere Welt nicht in ihrer wahren Gestalt, sondern zu menschenähnlichen Wesen verkörpert. Zu der unbegränzten Zahl solcher Gestalten kam aber auch noch die thierische. Die Form und Bedeutung des thierischen Lebens in seinen höheren Erscheinungen konnte einem Volke nicht fremd bleiben, das selbst im Menschen die höchsten geistigen Fähigkeiten in ungetrenntem Zusammenhange mit seiner physischen instinctartigen Natur betrachtete. Von einer Vergötterung der Thiere oder von jener unklaren Symbolik der früheren Völker, welche das Uebernatürliche durch das Unnatürliche darzustellen meint, und den Charakter göttlicher Macht in der widerlichen Verbindung thierischer Glieder mit menschlichen Körpern sucht, waren sie indessen weit entfernt. An den oberen Göttern duldete der griechische Sinn nichts Thierisches, aber bei den Trabanten der Götter, bei jenen Untergottheiten, in welchen sich das Elementarische und Leblose der Natur darstellte, finden wir eine Mischung menschlicher und thierischer Formen. Auch hier aber haben die edleren Theile des Körpers, die, welche für den Sitz des Denkens und Empfindens gelten, der Kopf und meistens auch die Brust, völlig menschliche Gestalt, nur an untergeordneten Theilen macht sich das Thierische geltend, entweder dem Elemente, welches in diesen Wesen verkörpert gedacht wurde, oder einer besonderen, aber untergeordneten und dienenden Kraft entsprechend. Elementarische Beziehung hat es, wenn die Wassergötter, die Tritonen, von der Hüfte an in einen Fischleib ausgehend dargestellt werden, wozu dann noch einzelne Andeutungen thierischer Natur an Haar, Bart, Ohren und Backen kommen. Als Repräsentanten wilder, sinnlicher Kraft sind besonders die Centauren bemerkenswerth, an denen sich bekanntlich der Oberleib eines Menschen von nicht unedler Gestalt mit dem Leibe des edelsten Thieres verbindet, eine Verbindung, die so unbefangen und harmonisch ist, dass man sie kaum unnatürlich nennen möchte, und die ein wichtiges Beispiel giebt, wie die griechische Phantasie auch solche Vereinigungen, die bei allen anderen Völkern unwürdig und unschön ausfielen, zu adeln wusste. Auf eine ähnliche aber zartere Weise ist bei anderen Gestalten die Schnelligkeit durch die Beigabe der Flügel ange-

Digitized by Google

deutet, eine Ausstattung, an welcher man den thierischen Ursprung leicht vergisst. In früherer Zeit wurden sogar die Götter zum Theil mit Flügeln gebildet, die reifere Kunst streifte auch dieses ab. Den Centauren verwandt in der Reihe dieser Halbgötter oder Halbmenschen sind zunächst die Satyrn, Waldbewohner, Begleiter und Diener des Bacchos, in denen sich in vielfachen Abstufungen eine gröbere Sinnlichkeit und unschädliche Rohheit ausspricht. Bald finden wir sie mit Pferdebeinen und Schweif, thierähnlicher Stirn, starkem Einbug der Nase, rauher Brust und grinsenden Zügen, nicht unähnlich und vielleicht das Vorbild der Gestalt, welche die Phantasie in späterer christlicher Zeit dem Satan lieh. Bald aber sind sie in edelen, schlanken, durchaus menschlichen Gliedern, mit einem leisen Ausdrucke behaglicher Sinnlichkeit oder schadenfrohen Muthwillens dargestellt. Nur die Ohren sind dann thierisch gebildet und die Haare sträuben sich in etwas borstiger Art über der Stirn empor, auch bleibt die Stumpfnase und ein Schwänzchen von dem älteren Typus zurück. Ihnen verwandt sind die ziegenbeinigen Pane, die wir seltener in rein menschlicher Gestalt finden. Die Bacchantinnen, obgleich ganz menschlich, doch mit einem Zuge wilder Ausgelassenheit, der gegen die selige Ruhe der Götter wesentlich contrastirt, schliessen sich an diese halbthierischen Gestalten an, und machen den Uebergang zu den edlen Untergöttern, zu Nymphen, Parzen, Horen, Grazien und Musen. Da diese in edler Bildung und geistigem Ausdrucke den oberen Göttern schon durchaus verwandt sind, während auf der anderen Seite ins Gefolge des Bacchos neben Centauren und mehr oder weniger thierähnlichen Satyrn und Panen auch Thiere, namentlich der Panther gehören, so sehen wir auch diese Gestalten untersten Ranges nicht durch eine tiefe Kluft von jenen höchsten geschieden, sondern in einer reichen Folge mässiger Uebergänge mit ihnen zu einem ununterbrochenen Kreise verbunden. In dieser Schaar untergeordneter Begleiter der Götter finden wir denn auch eine auffallende Gestalt, in welcher sich mehr wie in allen anderen die griechische Eigenthümlichkeit, freilich nicht bloss von ihrer geistigen Seite offenbart; ich meine die Hermaphroditen, mannweibliche Gestalten, in denen sich die Züge beider Geschlechter, mit einer überwiegenden Hinneigung nach dem Weiblichen und Weichlichen vereinigt zeigen. Wir sehen hier das Bestreben, jede Scheidung, und also auch die Gränze der Geschlechter aufzuheben, auf seiner Höhe. Ueberall entsprechen die Trabanten dem Charakter der Gottheit in der Weise, dass das, was bei dieser individuell und bewusst ausgesprochen ist, sich hier mehr als unfreie Eigenschaft, als Gattung offenbart. So wird in den Hermaphroditen die geistige Vereinigung männlicher und weiblicher Elemente,

Digitized by Google

welche Pallas, Artemis und Bacchos im Götterkreise darstellten, zur sinnlichen; während dort im Ganzen und selbst noch in Bacchos ein männlich kräftiger Zug vorherrschte, der ihn dem stärkeren Geschlechte erhielt, ist hier das Weibliche und Weichliche völlig ausgebildet. Wohl gehörten die Hermaphroditen dem späteren, üppigen Zeitalter an, sie waren aber ganz im griechischen Geiste gedacht, der bei aller Empfänglichkeit für das Individuelle und Reine doch wieder die Neigung der Vermischung und Auflösung alles Gesonderten zu einer grossen Einheit empfand. Sie waren der höchste, unzweideutigste Ausdruck für diese Richtung, welche keinen Gegensatz duldet, sondern Göttliches und Irdisches, Männliches und Weibliches, ja sogar Menschliches und Thierisches durch zarte Uebergänge vermittelt und zu einem grossen Kreise verbindet. In dieser verfänglichen Mischgestalt erkennen wir die Schwäche und die Gefahr dieser Richtung, im Ganzen aber, in den besseren Zeiten und an den höheren Gestalten, zeigt sich die hohe Schönheit dieser, wenn auch menschlichen und noch unvollkommenen Sinnesweise. Hier finden wir in der Kreisgestalt der Dinge niemals das höhere Element entwürdigt, sondern vielmehr das untergeordnete durch diese Verbindung geadelt und erhoben.

Bei den minder begabten Völkern ging der Dualismus aus der wohlbegründeten Furcht vor einem Versinken in grobe Sinnlichkeit hervor. Die Flucht aus dem Materiellen war das einzige Mittel der Erhebung zum Höheren. Je weniger ein solcher Gegensatz sich ausbildete, desto unreiner und trüber blieb daher auch die Moral dieser Völker. Auch hier wieder haben die Griechen das Glück, sich in ihrer Reinheit und Unbefangenheit hoch über solchen Verirrungen zu halten, ohne einer gewaltsamen und einseitigen Trennung der Dinge zu bedürfen. Und wenn sich auch bei ihnen, wie wir weiter unten sehen werden, eine Schranke findet, die auch sie als einseitig zeigt und Spuren einer dualistischen Sonderung bemerken lässt, so ist dies nur das Loos alles Menschlichen, dem auch sie nicht entgehen durften. Auch ist dieser Mangel nur für uns, von einem anderen Standpunkte aus und in Beziehung auf andere Völker oder auf die Bestimmung des menschlichen Geschlechtes im Allgemeinen, bemerkbar, für ihr eigenes Bewusstsein war alles befriedigend und harmonisch gelöst, kein Gefühl des Zwiespaltes oder des Druckes lastete auf ihnen. Heiter und unbefangen überblickte ihr Auge die Natur, und sah überall befreundete, verständliche Erscheinungen. Diese grossartige Heiterkeit des Sinnes spricht sich vorzugsweise in ihrer bildenden Kunst aus, selbst die Gestalten, welche die Phantasie frei und ohne natürliches Vorbild geschaffen, haben nichts Schauerliches, Geisterhaftes oder Monströses. Wenn solche

Digitized by Google

Schemen in früheren Ueberlieferungen vorkamen, behandelte sie die reifere Zeit als ein historisch Vergangenes, als Erzeugnisse einer chaotischen Vorzeit, der die jüngeren Götter ein Ende gemacht haben, oder als Ungeheuer, die von den Heroen bezwungen sind. Jene Vermehrung der menschlichen Glieder, wie sie die Inder an ihren Göttern bilden, kommt hier nur zur Bezeichnung einer ungeschlachten, wüsten Kraft vor, und wird auch als solche in der edleren Kunst noch überall gemildert oder aufgehoben. Die Scylla, welcher Homer sechs Hälse und zwölf Köpfe giebt, erscheint in der Kunst mit ganz menschlichem Oberkörper, nur nach unten endigt sie in einen Fischleib, aus welchem Hundekörper hervorspringen. Der dreileibige Geryon wird in der besseren Zeit der Kunst unter dem Bilde von drei dicht neben einander stehenden Männern dargestellt, erst später erscheint die Missgestalt eines Menschen mit drei Oberkörpern oder Köpfen. An Thieren graunvoller Art, wie am Cerberus, an der lernäischen Schlange erscheint solche Häufung der Glieder weniger hässlich.

An den Göttern, auch an den unterirdischen, ist alles einfach, würdig, menschlich. Aber die Schönheit der menschlichen Natur ist gesteigert und gereinigt; alles Kleinliche, dem gröberen Organismus Angehörige nur schwach angedeutet; so sehr die bildende Phantasie sich an die Natur anschloss, so wenig kam man auf den Einfall, auch alle Details der Natur nachzuahmen. Die vielen kleinen Hautfalten, die sich in der Natur z. B. über den Fingern bilden, sind nur mässig bezeichnet, die Haare des Kopfes in freieren grösseren Massen behandelt, die Augenbrauen ohne besondere Bezeichnung der Härchen, mit einem Worte alle Nebenpartien den Hauptformen untergeordnet, weniger ausgeführt und weniger ins Licht tretend, so dass das Wesentliche und Bedeutsame freier und stärker wird.

So verschieden auch die Charaktere der einzelnen Götter sind, und so sehr die Auffassung jedes einzelnen Gliedes der Bedeutung des Ganzen entspricht, so finden sich doch in allen gemeinschaftliche Züge wieder, welche zum Theil wohl aus nationalen Eigenthümlichkeiten, zum Theil aber auch ohne Zweifel unmittelbar aus dem Schönheitsbegriffe hervorgegangen sind.

Ein besonders auffallender Zug ist das s. g. griechische Profil. Die Linie der Stirnwölbung steht mit der Nasenlinie in ununterbrochenem Zusammenhange, und beide bilden nicht, wie es in der Natur wenigstens bei uns allgemein vorkommt, eine Einbiegung, sondern eine einzige gerade Linie, welche sich der senkrechten nähert. Ob diese Form mehr eine Nachahmung eines nationalen Zuges oder mehr ein Erzeug-

Digitized by Google

niss des Schönheitssinnes gewesen, darüber ist gestritten worden. Ursprünglich war sie gewiss, wie alte Nachrichten bezeugen, etwas Nationales, auch finden sie sich noch heutigen Tages in Griechenland, später aber ist sie von der Kunst als die Form der idealeren Schönheit mit Bewusstsein festgehalten, wie man einmal aus vielen erhaltenen Porträtköpfen, an denen sie sich nicht findet, dann auch aus dem Gegensatz in der Gesichtsbildung höherer und niederer Wesen, z. B. des Bacchos und seiner Satyrn abnehmen kann. Die letzteren haben, wie die Kinder, die eingebogene, stumpfe Nase, welche charakteristisch ist für diese halbkomischen Gestalten, wie wir auch einige Male bei Satyrgestalten auf Vasengemälden Namen beigeschrieben findet, welche etwa so viel wie: Stumpfnase bedeuten. Auch die gekrümmte Nase findet sich manchmal in charakteristischer Weise, z. B. bei einigen Darstellungen des Herakles. Neben der Nase, welche in ihrer edleren Form einen flachen, scharfbezeichenten Rücken hat, weichen die Wangen weit zurück und ziehen sich in einfacher und sanfter Rundung nach dem Kinne zu. Die Augen sind gewöhnlich gross, stark gewölbt, aber tiefliegend, und erhalten dadurch ein schärferes Licht auf der Höhe der Wölbung. Um einen zärtlichen Blick anzudeuten, wurde das untere Augenlied etwas aufwärts gezogen; so namentlich bei der Venus. Man nannte dies das Feuchte des Blickes. Die Stirn ist gegen die Fläche des Gesichtes ziemlich stark vorstehend, bei den Gestalten, welche mehr reife männliche Kraft andeuten, tritt auch der Knochen über den Augen ein wenig stärker heraus. So besonders bei Herakles, und in milderer würdigerer Form am Haupte des Zeus. Uebrigens ist die Stirn sanft gewölbt, aber nach unserer Vorstellung niedrig. Es liegt darin ein charakteristischer Unterschied unseres Schönheitssinnes von dem der Griechen, dass wir die hohe Stirn eher für eine Schönheit halten, sie unbedeckt tragen, während jene sie so wenig liebten, dass die Frauen sie sogar durch Binden zu bedecken und zu verkleinern suchten. Winckelmann glaubt dies schon dadurch zu erklären, dass die hohe Stirn nur für das Alter geeignet sei, die Götter aber in ewiger Jugend gedacht würden. Allein gewiss nicht mit Recht; denn auch Jupiter, der, wenn auch keinesweges im Greisenalter, doch in den Zügen reiferer männlicher Jahre gedacht wurde, und in welchem der Charakter des Vaters der Götter und Menschen, die grosse, mehr geistige als körperliche Macht (in der bildlichen Vorstellung wenigstens) entschieden vorherrscht, wird mit gleicher niedriger Stirn dargestellt.

Um die Stirn herum ziehen sich die Haare in einem ununterbrochenen Bogen ohne Spur der Ecken an den Schläfen. Dies trägt dazu bei, die eiförmige Figur, welche der Gesichtsbildung zu Grunde liegt,

Digitized by Google

deutlich zu machen. Die Form des Haarwuchses zeigt die höchste Kunst und Sorgfalt, indem ohne eine kleinlich detaillirte Arbeit (in besserer Zeit namentlich ohne den Gebrauch des Bohrers) und ohne Aufopferung des Vortheils grösserer Massen überall die Wirkung natürlicher und die Charakteristik schärfer ist, als an den meisten modernen Bildwerken. Die Haartracht ist fast für jeden Gott eine eigenthümliche, und zwar in dem Grade, dass man schon an ihr die Bedeutung der Köpfe erkennen kann. Zeus wird bezeichnet durch seine vollen, ambrosischen Locken, von denen der Dichter singt, dass, wenn er sie schüttele, der Olymp erbebe; sie sind frei in Massen getheilt, die vorderen oben an der Stirn aufwärts gerichtet, und nur mit den Spitzen herabfallend. Der Kopf des Poseidon, weil von geringerer geistiger Würde, hat mehr verworrenes Haupthaar und nicht jene charakteristischen Stirnlocken. Apoll's Haare sind priesterlich geordnet, im Nacken herabwallend, gescheitelt, über der Stirn durch eine Binde gehalten, oft (wie beim Belvederischen Apoll) oben hoch aufgenommen. Hermes hat kurze leichte Locken; Ares ist ebenfalls kurz gelockt, doch mit härterem, dichterem Haare. Noch dichter, fast negerartig sind die Locken des Herakles, eigenthümlich vorwärts gebogen, vielleicht hindeutend auf die kurzen Haare zwischen den Hörnern der Stiere, da auch der Nacken des vielduldenden Heros entschieden etwas stierartiges hat. Bacchos hat oft die Stirn weibischerweise mit einer Binde geschmückt. Das weibliche Haar ist gewöhnlich gescheitelt, und mit einem Bande zusammengehalten; oft ist das auf der Seite herabfallende lange Haar aufgenommen und oben zusammengebunden. So findet es sich manchmal an der Aphrodite oder auch nur einfach gescheitelt und wellig; Hera ist durch das Diadem im frei gescheitelten vollen Haarwuchs kenntlich; Artemis trägt das Haar nach der Weise der Jungfrauen hinten in einem Knoten aufgeschürzt, oder auch, wie Pallas, schlicht herabhängend.

Der Mund ist stets ein wenig geöffnet, wie zur Rede; die Lippen sind eher völlig, selbst beim Jupiter, obgleich sie hier einen eigenthümlichen feinen geistigen Zug haben. Die Oberlippe ist immer kürzer, als sie wenigstens in Deutschland zu sein pflegt. Bei der Hera ist sie ein wenig gehoben, und in anderer Weise bei Pallas, was einen herben, stolzen, ernsten Ausdruck giebt.

Das Kinn endlich ist rund und völlig, vielleicht stärker, als es bei uns vorkommt, und trägt dadurch dazu bei, den Göttergestalten, ungeachtet des Hohen und Edlen, das in ihren Zügen herrscht, einen Ausdruck sinnlicher Fülle zu verleihen.

Wenn wir im Gesichte manche Züge finden, welche auf etwas

Digitized by Google

eigenthümlich Nationales hindeuten, so lässt sich dergleichen am übrigen Körper weniger bemerken, vielmehr ist hier der feine Sinn und das tiefe Verständniss für den leisesten Ausdruck unbedingt zu bewundern. Im Ganzen geht hier die Richtung der griechischen Kunst dahin, das Gesunde darzustellen; daher finden wir die Glieder nicht schwächlich, aber auch nicht zu voll gebildet, sondern so wie sie zur That, zur kräftigen, schnellen und leichten Bewegung am Meisten geeignet sind. Der Hals ist eher kurz, als zu lang, welches Letzte man für den Ausdruck eines weibischen Menschen hielt, der Nacken kräftig, mit vielen und feinen Modificationen. Die Beine sind eher schlank; an den Knieen ist mit feinem Takte soviel von dem natürlichen Knochenbau ausgedrückt, als zur Bewegung nöthig ist, ohne in zu genaue Darstellung der Knorpel einzugehen. Die Proportionen ändern sich zwar nach Geschlecht und Alter, indessen ist häufig, namentlich in der späteren Zeit, der Kopf etwas kleiner, als in der Natur.

Schon nach diesen Bemerkungen können wir uns deutlichere Rechenschaft geben über den Totaleindruck des griechischen Ideals, wie es allen verschieden individualisirten Gestalten zum Grunde liegt. Der Kopf, in welchem Stirn und Nase in ihrer grossartigen einfachen Verbindung mächtig hervortreten, die Augen, die geöffneten Lippen, das völlige Kinn sich kräftig aus der Fläche des Gesichtes herausheben, giebt uns ein Gefühl des Eindringlichen, zur Bewegung und That Bereiten. In der plastischen Kunst, wo sich der ganze Körper in fester Ausprägung zeigt, ist das Verhältniss des Kopfes zu dem Uebrigen sehr wichtig. Der Kopf ist seiner Natur nach der Träger des Geistigen im Menschen; in ihm kann daher die Ruhe des Sinnenden, die Tiefe des Denkens, das innerlichste Gefühl am Deutlichsten ausgesprochen werden. Im übrigen Körper dagegen findet vorzugsweise die sinnliche Natur des Menschen ihren Ausdruck und jenes frei Geistige wirkt nur nebenher bestimmend ein. Durch diesen Gegensatz sind beide, Körper und Haupt, die Darstellung des ganzen Wesens und Menschen, wie es sich bald zum überwiegend Geistigen, bald zum mehr Sinnlichen hinneigt, und in beiden doch seine Eigenthümlichkeit bewahrt. In der griechischen Bildung des Kopfes sehen wir nun das geistige Element etwas gemildert; die Fülle der Lippen und des Kinnes tragen selbst einen entschieden sinnlichen Charakter, die anderen Theile sind zwar ernst und strenge und geben daher einen mehr geistigen Eindruck, zugleich aber sind sie höchst kräftig geformt, und dies Geistige erscheint daher nicht als ein innerliches Leben, sondern mehr nach Aussen gewendet, es spricht sich mehr in Beziehung auf die Thatkraft, als auf das Gefühl aus. Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn der Kopf im Verhältniss zum Körper klein gefasst ist; der denkende Theil

Digitized by Google

tritt gegen den ausführenden zurück. Der Körper dagegen ist schlank, kräftig, rasch, lässt mehr seine Beziehung auf geistiges, als auf sinnliches Dasein blicken; das Sinnliche ist zwar nicht schwach, sondern kräftig, aber nicht selbstständig wuchernd, sondern durch die That und zur That ausgebildet. Durch dieses Verhältniss beider Theile ist die höchste mögliche Einheit des Ganzen hervorgebracht, der Kopf lässt sich von seiner geistigen Hoheit gleichsam zum Körper herab, während dieser in einer geistigen Verklärung gereinigt und veredelt erscheint. Der grosse Vorzug der Alten liegt darin, dass ihnen diese Auffassung natürlich war, während wir den Kampf des Hauptes mit den Gliedern, des Geistes mit der Sinnlichkeit nie vergessen können, und stets eines durch das andere leiden lassen.

Im Ausdrucke und in der Bewegung rühmt man an den Alten mit Recht die Ruhe. Es lag etwas in ihrer Sitte, was darauf hinwirkte; die Oeffentlichkeit des Lebens, die Wichtigkeit äusseren Anstandes, besonders aber jener Sinn für Mässigung, die Scheu vor dem Unschönen, Unwürdigen, die ihnen so tief eingeprägt war, musste unwillkürlich Sorgfalt, Vorsicht und Milde in ihre Handlungen und Bewegungen bringen. Bei den Späteren, besonders den Römern trat dies sogar mit gröberer Absichtlichkeit hervor; es ist bekannt, dass Sterbende im Augenblicke eines unerwarteten Todes noch daran dachten, sich so zu wenden, dass sie Hinzutretenden keinen anstössigen Anblick gaben. Die Ruhe der Griechen war aber weit entfernt von der langsamen, weichlichen Bequemlichkeit der heutigen Orientalen, sie trug vielmehr immer den Charakter der zurückgehaltenen Thatkraft, und eben diese Verbindung des Ausdrucks eines feurigen, lebenslustigen Geistes in dem gesunden, in Kampfspielen geübten Körper mit der ungezwungenen sittlichen Ruhe giebt der Schönheit der griechischen Gestalten einen so hohen Werth. Jenes Verhältniss der Körperform zum Kopfe, von dem wir so eben sprachen, ist hierbei sehr wichtig. In diesem geistiger und edler geformten Körper wird schon von selbst jede Bewegung eine mehr gefühlte, und dadurch gemilderte, während in dem vollen, sinnlich-kräftigen Kopf auch aus dem Ausdrucke des Leidens oder der Leidenschaft die äusserste Schärfe, die blos dem Geiste angehört, verschwindet.

Man sieht hieran, wie die Schönheit der Körperform von der moralischen Grundansicht abhängt. Dem Griechen, der kein höheres, geoffenbartes Gesetz hatte, welches die völlige Unterdrückung der sinnlichen Leidenschaft forderte, konnte nichts edler und würdiger erscheinen, als der Geist der Mässigung, der harte Ausbrüche unmöglich macht. Schon durch ein dunkeles Gefühl zog ihn daher auch die Körper-

Digitized by Google

bildung am meisten an, welche geeignet war, allen Aeusserungen die mildeste Form zu geben. Hart und leidenschaftlich werden die Aeusserungen der Seele, wenn sie bei der Prätension der Uebersinnlichkeit mit der ihr nun unbekannten äusseren Welt in Berührung kommt, und nun mit plötzlicher, unerwarteter Gewalt herausbricht, milde aber, wenn die Seele sich der Körperwelt nicht so entzogen hat, der Körper dagegen von ihr völlig durchdrungen und durcharbeitet, und die natürliche Einheit beider möglichst vervollkommnet und ausgebildet ist.

Wir begreifen ferner hiedurch, wie die Griechen der Kunst so entschieden eine sittliche Kraft beilegen konnten. Wo keine festen Vorschriften sind, ist die Macht des Beispiels am Grössesten; die Art der Aeusserung, die grössere oder mindere Heftigkeit der Bewegungen, die wir sehen, wirkt auf das empfängliche Gemüth, ähnlich, wie der Takt auf den Tanzlustigen, der unwillkürlich in eine entsprechende Bewegung geräth. Selbst in unseren eigenen Aeusserungen liegt eine rückwirkende Kraft auf unser Gemüth; die Gewöhnung an milde, harmonische Formen bringt auch die Seele in einen milden harmonischen Gang. So reiht sich Eins an das Andere und es ist klar, dass das geübte Auge des Griechen es empfinden musste, dass nur solche Formen, welche am wenigsten geeignet sind, sich zu heftigen, unmässigen Bewegungen zu entwickeln, seinen sittlichen Anforderungen entsprachen, dass sie zugleich die schönen und die sittlichen waren.

Mit dieser Denkungsweise der Griechen, wie wir sie im Vorstehenden betrachtet haben, hängt auch der, für ihre Kunst ebenso wie für ihr ganzes Wesen wichtige Umstand zusammen, dass sie jene Scheu vor dem Nackten, welche den Neueren eigen ist, nicht hatten. Bei den Kampfspielen und ähnlichen Gelegenheiten waren die Männer entkleidet, die Jünglinge tanzten auch wohl nackt um die Trophäen beim Siegesfeste, und selbst Alexander trug kein Bedenken, als er auf der Küste von Ilium den Göttern und Heroen des Landes Opfer brachte, im Wettlaufe um Achilles Grab sich jeder Hülle zu entledigen. In Sparta war es selbst den Jungfrauen geboten, nackt zu kämpfen, was zwar attischen Augen anstössig erschien, aber doch selbst von einem ernsten Philosophen (Plutarch) gebilligt wird. Sehr merkwürdig ist es aber, dass diese Zulassung des Nackten nicht ein Ueberbleibsel ursprünglicher Rohheit, sondern eine in der schönsten Blüthezeit durchgeführte Sitte war, indem vorher die Hellenen nicht weniger sich schämten wie die Asiaten, nackt gesehen zu werden. Es darf nicht geläugnet werden, dass weiterhin diese Natürlichkeit und Nudität eine gewisse Leichtfertigkeit der Sitte und sinnliche Ausschweifungen beförderte. Allein dies gehörte schon wieder dem Verfall des Griechenthums an, ursprünglich

Digitized by Google

und im Ganzen war dieses Abstreifen des conventionellen Zwanges, dieses unbefangene Verhalten gegen die Natur vielmehr ein Beweis und ein Beförderungsmittel des reinen Sinnes, und namentlich galt das Entblössen des Körpers bei den Kampfspielen als ein treffliches Mittel vor schwelgerischer Unmässigkeit und weichlicher Vernachlässigung des Körpers zu wahren, und zur Abhärtung und Rüstigkeit anzureizen. Das Anstössige der Nacktheit ist überhaupt nur für das entwöhnte Auge oder die gereizte und verderbte Phantasie vorhanden, und wie es schon bei uns für den künstlerisch gestimmten, der sich dazu gebildet hat, in den Formen die höhere geistige Bedeutung zu verstehen, grossentheils verschwindet, so wurde es auch durch den Ernst und die Feier des Kampfes und die Strenge ursprünglicher griechischer Sitte aufgewogen. Selbst unter den Griechen finden wir, dass die, welche die nackten Kampfspiele am eifrigsten pflegten und auch im gewöhnlichen Leben möglichst frei und leicht gekleidet waren, die Dorier und namentlich die Spartaner, später dem Verfall der Sitte unterlagen, als die weichlicheren, aber mehr verhüllten ionischen Stämme. Freilich aber gehörte zu dieser unbefangenen Zulassung des Nackten auch das Wohlgefallen an edleren, kräftigeren und geistigeren Körperformen, und wir verstehen daher, wie jene Auffassung des männlich strengen Körperbaues, jenes Zurücktreten der Bedeutung des Kopfes in seinem Gegensatze zu dem übrigen Körper nothwendig damit zusammenhing. Sobald der Sinn sich mehr zu dem Anmuthigen, Zarten und Reizenden der Körperform hinneigte, wurde daher die Nacktheit bedenklich. Weibliche Gestalten entkleidet zu zeigen, war auch in den besseren Zeiten der griechischen Kunst sehr selten, und man bedurfte, als dies später gewöhnlicher wurde, wie sich noch an vielen Bildern der Venus zeigt, der Erinnerung an das Bad, um das Auge an diese Darstellung zu gewöhnen.

Mit der Auffassung der Körperlichkeit steht auch die Kleidung in naher Verbindung. Die Tracht eines Volkes ist für das Verständniss und die Ausbildung der Kunst stets von grosser Wichtigkeit. In ihrer ersten unbewussten Entstehung ist sie bezeichnend für die Richtung des Sinnes, in ihrem weiteren Gebrauch übt sie eine mächtige Rückwirkung auf die Ausbildung des Geschmackes aus. Die grössere oder mindere Schönheit der Tracht ist in zwiefacher Beziehung zu prüfen, zunächst in Beziehung auf den natürlichen Körper, in wie fern sie das Ebenmaass der Glieder kenntlich macht oder verbirgt, hervorhebt oder entstellt, dann aber auch an sich, in Beziehung auf die, wenn man so sagen darf, architektonischen Verhältnisse der breiteren Massen, auf welchen sich das Licht einfach sammelt, und der kleineren Abtheilungen

Digitized by Google

und Falten, in welchen es gebrochen und beschattet wird, womit denn auch die günstige oder ungünstige Wahl der Verbindung der Farben zusammenhängt. Wie nun überhaupt das Bestreben der Kunst durchweg darauf gerichtet sein muss, das Mannigfaltige und Zufällige nicht zu unterdrücken und zu tödten, wohl aber es mit dem Einfachen und Wesentlichen in Einklang zu bringen, so ist auch eine Tracht, welche dieses gestattet und begünstigt, die vortheilhaftere und schönere. Bei einem verständigen, kalten Volke, wo alles Einzelne ohne weiteres der Regel unterworfen ist, wird auch die Kleidung einfach und strenge, plump oder dürftig sein, und dem besonderen Geschmack und Geschick der Individuen wenig Spielraum gestatten; bei Völkern dagegen, wo Phantasie und gemüthliche Freiheit vorherrschen, ist sie zusammengesetzt, bunt und wechselnd. Wo der Sinn für das Naturgemässe und Plastische überwiegt, wird sie die Körperformen wenig verhüllen, in einem künstlicheren Zustande dagegen verbirgt und entstellt sie dieselben durch zufälligen und bizarren Schnitt der Gewänder, und gewährt allenfalls nur bei dem Vorwalten einer malerischen Richtung durch die schöne Farbe dem Auge einige Entschädigung. Auch die Wahl des Stoffes ist dann hiebei von Einfluss, je nachdem er sich dem Körper anfügt oder nicht, und entweder anspruchslos und einfach ist, oder durch Zusammensetzung und künstliche Wahl ein grobes Interesse an der todten Natur in ihren mannigfaltigen Erzeugnissen begünstigt. Bei den Griechen war nun die Tracht in jeder Rücksicht der Kunst und zwar der plastischen Kunst höchst vortheilhaft. Ein Theil der Griechen zwar, die Ionier', trug ein der Tracht asiatischer Völker verwandtes, langes, leinenes Gewand, allein im eigentlichen Griechenland, auch in Athen wenigstens seit der Zeit der Kunstblüthe, war die Kleidung freier und leichter. Zunächst war das Haupt gewöhnlich unbedeckt. Im Kriege nur brauchte man den Helm, auf Reisen den Hut, übrigens aber blieb die natürliche Form des Kopfes und des Haarwuchses unverhüllt, und schon dies war etwas Wesentliches, um das Auge auf ein natürliches Ganzes der Körperbildung hinzuweisen, und statt der blossen Fläche des Gesichtes an eine volle Form zu gewöhnen. Die Tracht des Körpers bestand bei beiden Geschlechtern nur aus zwei Stücken, dem Unterkleide oder Leibrocke (Chiton) und dem Mantel (Himation).

Der Chiton hatte die Gestalt eines ganz ärmellosen oder mit kurzen Aermeln versehenen Hemdes, und wurde durch einen Gürtel über den Hüften zusammengehalten. Bei den Frauen war er länger, oft so lang, dass nach vorn und hinten bis gegen die Mitte des Körpers ein Ueberschlag herabhing. Auch sieht man oft das Gewand hinter dem Gürtel etwas hinaufgezogen und dann

über ihn als ein Bausch herabfallend, so dass der Gürtel verdeckt wird. Der Mantel war nur ein grosses, viereckiges Tuch, welches, wie man gerade wollte, entweder beide Schultern verhüllte, oder den rechten Arm frei liess, so in freien Falten herabhing und das Unterkleid bis auf den unteren Theil desselben bedeckte. Man sieht, es war dabei für den Schneider (nach unserer Weise zu sprechen) eigentlich nichts zu thun; das Kleidende hing nicht vom Schnitt der Gewänder ab, sondern von dem Gebrauche, den der Bekleidete davon machte; daher legten denn auch die feinen Griechen grossen Werth auf eine würdige und gefällige Handhabung des Kleides; an der Art, wie der Rock gegürtet oder der Mantel übergeworfen war, erkannte man den Wohlerzogenen, Freigeborenen. Die Persönlichkeit hatte also ein höchst freies Spiel, die Tracht war mehr eine charakteristische Aeusserung der Person, als eine fremdartige Verhüllung. Sie gestattete überdies dem Körper Freiheit, sich zu bewegen, und gab in ihren Falten diese Bewegung selbst noch verstärkt wieder. Junge und gesunde Männer pflegten auch häufig ohne Unterkleid im blossen Mantel auszugehen, wodurch denn die Form des Körpers sich in diesem noch deutlicher ausprägte.

Alle diese Vortheile wusste nun die griechische Kunst aufs Beste zu benutzen. Zu allen Zeiten ist die Geschmacksrichtung, welche in der Gestaltung der nationalen Tracht angedeutet ist, in der künstlerischen Behandlung der Gewänder noch deutlicher ausgesprochen. In der modernen christlichen Kunst steigerte sich der materielle Luxus der Stoffe und die Abenteuerlichkeit des Schnittes noch mehr, als es in der Mode des Tages geschah, das Interesse warf sich mehr auf naturgetreue Darstellung der todten Stoffe, als auf die lebendige Gestalt, die Kleidung entstellte durch ihre schweren Falten den Körper, und gab den Anblick einer verwirrten Masse. Ganz das Gegentheil bemerken wir, wenn wir auf die ägyptische Kunst zurückblicken, wo das Gewand am Körper, den es bedeckt, fasst gar nicht zu sehen, sondern nur an den Rändern angedeutet ist. Die Griechen trafen hier wieder die rechte Mitte und ihre Behandlung der Gewänder zeigt die Feinheit ihres Formsinnes vielleicht noch entschiedener und charakteristischer, als selbst die mehr mit moralischen und poetischen Motiven zusammenhängende Auffassung der Schönheit des natürlichen Leibes. Der Grundsatz, das weniger Wesentliche dem Hauptsächlichsten unterzuordnen, welchen sie bei der lebendigen Natur beobachteten, leitete sie auch hier. Schon im Leben mögen sie sich bemüht haben, die unregelmässige Häufung der Falten zu vermeiden, und einfachere Massen hervorzubringen. Die blosse Schwere des wollenen Stoffes genügte ihnen nicht, und es scheint, dass man zuweilen kleine Gewichte in den Zipfeln des Mantels trug,

Digitized by Google

um ihn fester anliegend zu machen. Die Künstler ahmten diese Tracht nach, das Gewand bildet daher auf den vorragenden Theilen des Körpers grössere Flächen, welche durch die schattigen Seitenfalten noch mehr heraustreten; es entstellt oder verhüllt den Körper nicht, und wird nur ein Mittel mehr, theils den Charakter der Person zu bezeichnen, theils auch durch die Lichtverhältnisse der stärkeren oder schwächeren, geraden oder gebogenen Falten den ästhetischen Eindruck des Ganzen zu verstärken. Bei dem Princip treuer Darstellung der Nâtur, welches die neuere Kunst festhält und festhalten muss, kann diese Behandlung des Gewandes als eine künstliche und unnatürliche erscheinen, allein man darf nicht vergessen, dass die höhere Natur der menschlichen Gestalt gerade dadurch um so klarer hervortrat.

Nicht minder bedeutend, wie in der statuarischen Darstellung, ja vielleicht noch vorzüglicher und noch eigenthümlicher wie in derselben, erscheint die griechische Kunst in halberhabenen Arbeiten, im Relief. Diese Gattung bildet gewissermassen den Uebergang von der Sculptur zur Malerei; jener gehört sie noch an, weil sie, auch wenn Bemalung hinzukommt, wesentlich durch die Form wirkt, dieser nähert sie sich, weil sie mehrere Gegenstände auf einer und derselben Fläche darstellt. Man könnte daher glauben, dass die Anordnung des Ganzen sich nach denselben Regeln wie in der Malerei richte, und wirklich hat man dies in der neueren Kunst lange angenommen. Allein in der That zeigt sich vielmehr im Relief der Unterschied zwischen der Sculptur und der Malerei in seiner höchsten Schärfe, wie stets auf der Gränze zweier Gebiete. Das Licht ist das verbindende Element der Welt, in den Farbenverhältnissen, in den Reflexen der Beleuchtung treten die im Raume gesonderten Gegenstände in Beziehung zu einander, und werden durch die Einheit des Lichtes zu einem einigen, wenn auch manche Gegensätze in sich enthaltenden Ganzen verschmolzen. Die Malerei giebt daher auch ein in sich abgeschlossenes Bild, dessen mannigfaltige Theile auf der perspectivischen Mittellinie die gemeinschaftliche und vereinende Regel, gleichsam ihre Seele, haben. Diese Kunst hat dadurch den Vortheil, aber auch die Nothwendigkeit, die Gestalten in einer Wechselwirkung des Handelns oder Sprechens darzustellen, und dies geschieht am Wirksamsten, wenn sie sich uns in der Vorderansicht zeigen, damit wir ihnen in das Auge sehen und in ihrer Seele lesen können. Das Relief dagegen ist auf Profilansicht der Figuren angewiesen. Die Verbindung der runden Körperlichkeit mit einer nicht bloss gedachten, scheinbaren, sondern wirklichen Fläche, ist eine harte und unnatürliche Zumuthung, welche nur dann erträglich wird, wenn die Gestalten entweder, wie beim griechischen Basrelief, durch Stellung und

Digitized by Google

Form, oder wenigstens, wie beim Hautrelief, durch erstere erkennen lassen, dass sie für den Zusammenhang mit einer Fläche geschaffen sind. Auf den ältesten Reliefs finden wir Figuren, die nur ein stehengebliebenes Stück einer glatten Fläche sind, diesem Ursprung der Reliefﬁguren bleiben die schönsten griechischen Basreliefs insoweit treu, dass zwar innerhalb der Umrisse die für die Gliederung der Gestalt nothwendigen Hebungen und Senkungen angebracht, aber doch die Figuren nichts weniger als halbirte Menschen sind, nicht in runder Körperlichkeit, sondern flächenartig hervortreten. Dies ist aber nur bei der Profilauffassung, nicht bei der Vorderansicht möglich. Denn in der Vorderansicht würden die Wölbungen des Hauptes und der Brust und die vorwärts gerichteten Füsse in ihrer Körperlichkeit gewaltsam aus der Fläche heraussspringen und uns die Verbindung der Gestalt mit dem festen Hintergrunde zu sehr als eine unnatürliche empfinden lassen. Dies gilt schon von einer einzelnen Gestalt, in noch höherem Grade aber von der Zusammenstellung mehrerer. Denn jede würde herausschreitend erscheinen, sich von der anderen absondern und der Zweck der gemeinsamen Darstellung völlig verloren gehen. Bei der Profilstellung bildet aber, selbst im Hautrelief, wo die Gestalten mit voller statuarischer Rundung hervortreten, der Umriss eine feste in sich geschlossene Linie von bestimmten harmonischen Verhältnissen, welche sich also scharf von dem Hintergrunde absondert, während zugleich die bedeutenderen und ausdrucksvolleren Theile des Körpers so gestellt sind, dass sie in die Flächenrichtung eingreifen und dadurch den Widerspruch zwischen der vollen Rundung und der Fläche vermindern. Hieraus ergeben sich die Gränzen, innerhalb welcher das Relief seine schönsten Wirkungen erreicht. Es muss seine Gestalten im Profil zeigen, mithin entweder alle nach einer Richtung hin einander folgend, also einen Zug oder Marsch darstellend, oder von zwei Seiten einander entgegenkommend, sei es nun im friedlichen Verkehr oder im Kampfe. Auf die lebendig wirkende Erscheinung der Vorderansicht, auf den Ausdruck des innerlichen Gefühls, wie ihn die Malerei geben kann, leistet damit das Relief Verzicht, doch ist ihm das Gebiet des Seelenlebens nicht ganz verschlossen, das indessen bei der Profilstellung, wo die Hauptwirkung auf der Geberde beruht, stummer, verschleierter, weniger beredt, aber darum ruhiger zur Darstellung kommt.

An den griechischen Reliefs ist die strenge Wahrung dieser Gesetze des Reliefstyls bewundernswürdig. Man findet an ihnen noch nicht jene Freiheiten, welche die moderne Kunst und zum Theil schon die römische sich erlaubten, die Mischung hohen und flachen Reliefs, die Anordnung der Gestalten nach malerischen Gesichtspunkten und am

Digitized by Google

allerwenigsten das unruhige Herausspringen einzelner Körpertheile aus der Fläche. Dafür aber sind die griechischen Reliefs unübertroffene Muster von Reinheit, Klarheit, Adel und Würde des Styls. Es ist, als ob sich in ihnen in ganz besonderer Weise der sittliche Charakter des Griechenthums ausprägе, namentlich jene Verbindung von Kraft und Milde, jene Mässigung und Haltung, die alles Harte und Gewaltsame vermeidet und sich willig dem Gesetz des Ganzen unterordnet. Die Hoheit griechischer Statuen mag einer besonderen Begabung des Genius zugeschrieben werden; die Reinheit und Anmuth des Reliefs hängt unmittelbar von der allgemeinen sittlichen Stimmung ab.

Mit dem Reliefstyl lassen sich Hintergründe in unserem Sinne des Wortes nicht verbinden; die freie Natur und die Pflanzenwelt haben zu wenig feste Formen und Umrisse, um in die Plastik überzugehen, und ihrem Style ist sogar bei menschlichen Gestalten die Andeutung des entfernteren Standpunktes durch perspectivische Verkleinerung nicht angemessen. Es ist dies eine Darstellung des Scheines, die mit der körperlichen Wirklichkeit des Stoffes allzusehr im Widerspruche steht. Die Neueren haben es oft versucht, bei den Griechen findet sich keine Spur davon. Die Localität wurde, wo sie zum Verständniss nöthig war, bald durch Personification, also durch die Gottheit oder Nymphe des Flusses oder Landes, bald durch vereinzelte Gegenstände, durch Säulen des Tempels, durch einen Baumstamm oder dergleichen bezeichnet. Wir sehen, wie die religiöse Ansicht der Griechen, die Auflösung der Natur in einzelne, menschenähnliche Wesen, mit ihrer Kunstrichtung in Verbindung steht; aufs Neue ein Beweis für die innere Einheit ihres ganzen Wesens, in religiöser, sittlicher und künstlerischer Beziehung.

Mit dieser Meisterschaft der Griechen im Reliefstyl hängt es zusammen, dass auch alle Nebenzweige der plastischen Kunst mit so vieler Neigung behandelt und in so grosser Vollkommenheit geübt wurden. In allen Stoffen, von dem wohlfeilen Holze und der unscheinbaren Thonerde an bis zu den kostbarsten Edelsteinen, in Marmor, Elfenbein, Erz, in Silber und Gold, in allen Grössen, von bedeutenden Dimensionen bis zu einer, nur in grösster Nähe erkennbaren Verkleinerung, zum Schmucke der Tempel und Gebäude, des Hausgeräthes und der Kleider wurden mehr oder weniger kunstreiche Arbeiten dieser Art ausgeführt und verwendet. Bekannt ist die Vortrefflichkeit der altgriechischen Münzen, die Vollkommenheit der Steinschneidekunst, in erhabenen sowohl wie in vertieften Darstellungen. Wir werden in der geschichtlichen Darstellung sehen, wie dieser schöne und heitere Reichthum verhängnissvoll wurde, indem er mit dazu beitrug, die griechische Kunst zum Dienste der Eitelkeit und Sinnlichkeit herabzuziehen.

Digitized by Google

Viertes Kapitel.

Die Malerei.

Ueber die Malerei der Griechen können wir weniger als über die Plastik aus eigener Anschauung urtheilen. Die Ueberreste dieser vergänglichen Kunst sind in geringerer Zahl, und nur entweder aus einer späteren Zeit oder von untergeordneter Gattung auf uns gekommen. Wären wir ganz von Beispielen und Nachrichten entblösst, so würden wir vielleicht schon aus allgemeinen Gründen schliessen, dass die Richtung des Schönheitssinnes, welche wir bei den Griechen in ihrer Plastik wahrnehmen, der Malerei weniger zusagen musste. In ästhetischer wie in moralischer Beziehung kam es ihnen auf die Verbindung hoher, gesteigerter Thatkraft mit sittlicher Mässigung, auf ein Gleichgewicht der sinnlichen und geistigen Kräfte an, welches sich in der vollen plastischen Form durch die Gleichstimmung des Hauptes und der Glieder, durch die vollere Sinnlichkeit des Kopfes neben der edleren und strengeren Auffassung des Leibes erreichen liess. Die Darstellung durch Zeichnung auf der Fläche war dazu weniger geeignet; denn hier erscheint der Mensch nicht in seiner vollen Selbstständigkeit, sondern in Verbindung mit der umgebenden Natur, durch dieselbe bedingt, und mithin mehr leidend und abhängig. Kommt hiezu noch die Farbe, so wird überdies der sinnliche Ausdruck des Körpers voller und üppiger, und erlangt ein Uebergewicht über die Bedeutung des Hauptes, wenn diese nach jener Auffassungsweise, die wir betrachtet haben, weniger herausgehoben ist. Wollte man daher dem Körper die volle Farbenwirkung geben, so müsste auch das persönlich Geistige des Kopfes stärker ausgedrückt werden und sich durch den Glanz des Auges und durch andere Mittel der Farbe in regerem persönlichen Leben zeigen, um dadurch die nothwendige Harmonie herzustellen. Dies war aber den Griechen unmöglich, weil es sie in das Gebiet des subjectiven Seelenlebens und der freieren Gemüthsentwickelung geführt haben würde, das ihrer ganzen Weltansicht fern lag und derselben verderblich geworden wäre. So war es denn natürlich, dass die strengere Haltung und Durchführung des Körpers und die allgemeinere Auffassung des Hauptes, welche der Plastik zusagte, auch in die Malerei überging, und diese einen Styl behielt, der denen, welche an eine vollkommene Entwickelung des Malerischen gewöhnt sind, ungenügend, hart und kalt erscheinen muss.

Die Griechen selbst scheinen von ihrer Malerei nicht so geurtheilt zu haben. Vielmehr stand auch diese Kunst bei ihnen in grossem An-

Digitized by Google

sehen; eine beträchtliche Zahl von ausgezeichneten und sehr hoch geschätzten Meistern wird genannt, umfassende Werke werden beschrieben, und erstaunliche Wirkungen des Eindrucks derselben berichtet. Wir können also nicht zweifeln, dass etwas wahrhaft Bedeutendes und Grosses geleistet sei. Wie gesagt, kennen wir die schönsten Erzeugnisse dieses Zweiges griechischer Kunst nicht aus eigner Anschauung. Wenn wir uns aber nach dem, was wir kennen, nach den Beschreibungen und durch die Vergleichung mit den plastischen Werken eine Vorstellung von den besseren griechischen Gemälden zu machen versuchen, so ist es nicht zu bezweifeln, dass sie sich durch sehr richtige und und genaue Zeichnung der Umrisse, durch grosse Schönheit der Linien, und durch lebendiges, freundliches Kolorit von ziemlicher Localwahrheit und heiterer Harmonie ausgezeichnet haben. So konnten sie, wenn auch nach dem Maassstabe vollkommener Malerei unbefriedigend, dennoch in manchen Beziehungen Schönheiten entwickeln, welche der eigentlichen Plastik nicht zugänglich waren, und wir können begreifen, wie auch die Tieferen des schaulustigen, feinfühlenden und leicht erregbaren Volkes dadurch erfreut und selbst hoch begeistert werden konnten. Auch dürfen wir nach den noch vorhandenen Ueberresten alter Malerei, welche, wenn auch fast alle nur von Kopisten und Nachahmern mehr handwerksmässiger Art herrührend, doch schon oft sehr anregend oder anmuthig sind, uns von den Leistungen der grossen Künstler wenigstens in Allem was die Zeichnung betrifft, eine sehr hohe Vorstellung machen.

Das Technische der auf uns gekommenen Malereien ist in gewissen Beziehungen sehr vollkommen, namentlich die Dauerhaftigkeit und Schönheit der Farben bewundernswürdig. Dennoch ist auch das Material der griechischen Malerei für die höheren Zwecke dieser Kunst stets mangelhaft geblieben.

Ursprünglich hatte man nur monochromatische (einfarbige) Gemälde. Grössere Werke dieser Art sind nicht auf uns gekommen, wohl aber besitzen wir in den Vasengemälden kleinere in beträchtlicher Anzahl. Es sind nur Umrisszeichnungen, meistens im Profil, ohne Hintergründe, das Local nur etwa durch einen Baum oder durch eine Säule bezeichnend.

Später und zwar durch die blühendste Zeit hindurch brauchte man nur vier Farben, Weiss, Roth, Gelb und Schwarz oder Blau, wahrscheinlich aber in manchen Schattirungen. Gemälde dieser Art enthielten oft sehr ausgedehnte Darstellungen, z. B. ganze Schlachten, allein wahrscheinlich, wenigstens in älterer Zeit, nur in einzelnen getrennten Gruppen. Wir wissen, dass dergleichen Bilder oft auf vielen einzelnen

Digitized by Google

Tafeln gemalt waren, und es scheint, dass jede Tafel eine einzelne Gruppe enthielt, und der Zusammenhang nicht in einem gemeinschaftlichen Hintergrunde, sondern nur in der geistigen Verbindung bestand. Wenn die Künstler, sagt ein alter Schriftsteller, [1]) Mehreres auf einer Tafel zugleich darstellen, so trennen sie es im Raume, damit nicht die Schatten auf die Körper fallen. Gewöhnlich trennte also die Gränze der Tafel die einzelnen Gruppen, und selbst wo man eine grössere Tafel brauchte, verband man dennoch die Gruppen und Gestalten nicht zu einem Ganzen, sondern liess sie abgesondert. Nur hierdurch lässt sich auch jene geringe Zahl der Farben erklären.

Erst noch später, als die Kunst ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, fand man diese alte, vierfarbige Weise zu herbe und streng, und suchte nach neuen, blühenden Farben. Es hing dies zusammen mit der sich entwickelnden Richtung der Kunst auf das Anmuthige; der Reiz der Carnation, die Andeutung oder Ausführung zarterer Gemüthsstimmungen und eine genauere Naturnachahmung wurden jetzt höher gewürdigt und erstrebt. Dadurch kam es denn auch, dass die Bilder mehr als bisher Hintergründe und Umgebungen der Hauptgruppen erhielten. Indessen blieben diese dennoch immer der einzige Gegenstand des Interesses, sie wurden auf der Fläche des Vordergrundes dargestellt, nicht in eine bedeutsame Verbindung mit der Tiefe gebracht, und das Bild als Ganzes bekam nie die Bedeutung wie in der neueren Malerei. Wie sehr man sich indessen in der Verbindung von Gruppen und Gestalten schon jetzt der modernen Kunst nähern konnte, beweist die vor einigen Jahrzehnden in Pompeji aufgefundene Alexanderschlacht, die freilich in dieser Beziehung alle anderen auf uns gekommene Gemälde übertrifft.

Man hat darüber gestritten, ob die Alten die Perspective kannten. Ausser Zweifel ist es, dass ihnen die mathematischen Gesetze der Linien-Perspective nicht fremd waren [2]); in Herkulanum ist ein Isisopfer, in Pompeji sind landschaftliche und architektonische Ansichten gefunden, welche nur durch Anwendung perspectivischer Regeln möglich waren. Ob sie indessen von der Perspective, die der älteren

[1]) Quintilian, Inst. VIII. 5. 26.

[2]) Unzweifelhaft geht dies aus den Worten Vitruvs in der Einleitung zum 7. Buche seines Werkes hervor. Schon zur Zeit des Aeschylus habe Agatharchus die Scene für die Tragödie eingerichtet, und einen Commentar darüber hinterlassen. Demnächst hätten Democrit und Anaxagoras darüber geschrieben, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem certo loco centro constituto [ad] lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figuratae, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur.

Digitized by Google

Kunst eines Polygnot ziemlich fremd gewesen zu sein scheint, auch in späterer Zeit einen so ausgedehnten Gebrauch gemacht haben, wie die neuere Malerei, darf bezweifelt werden. Und vielleicht noch weniger Sinn hatten sie für die Luftperspective, und das Geheimniss der Zusammenwirkung des von allen Seiten reflectirten Lichtes in der perspectivischen Auffassung der Natur.

Man malte sowohl auf Tafeln in Temperafarben, als auf der Wand al fresco oder auf trockenem Anwurf. Später und für kleinere Gegenstände wurde auch häufig die Wachsmalerei (Enkaustik d. h. mit eingebrannten Farben, indem nämlich nach der wahrscheinlichsten Vermuthung[1]) die mit Wachs vermischten und mit dem Pinsel aufgetragenen Farben vermittelst eines angeglühten Stäbchens, das man darüber hinführte, in einander verschmolzen wurden) angewendet. Man hat lange die Wandgemälde von Pompeji wegen ihrer vortrefflich erhaltenen, leuchtenden Farben ebenfalls für enkaustische gehalten, neuere Forschungen haben indessen erwiesen, dass hier kein Wachs angewendet, und dass der elegante Glanz dieser Bilder nur durch eine höchst sorgfältige Mischung und Bearbeitung des Anwurfes und durch die Solidität der Farbstoffe hervorgebracht ist[2]). Dieser Glanz der Farben auf der polirten Mauerfläche ist ebenso wie der des Wachses ein kalter, welcher die Gegenstände isolirt, anstatt sie durch ihre mannigfaltigen Reflexe zu verschmelzen. Er verhält sich zu dem warmen und transparenten Glanze des Oels, dessen Gebrauch den Alten unbekannt blieb, wie das glatte und glänzende Blatt des südlichen, immergrünen Baumes, zu dem tiefen und schattigen Grün des nordischen Laubes.

Mit diesen Farben malte man theils auf Tafeln, theils unmittelbar auf die Wand. Ein alter Schriftsteller (Plinius) berichtet in einem, freilich nur beiläufigen Worte, dass nur in der Tafelmalerei Ruhm erlangt worden (nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere), allein Plinius ist für die ältere Zeit der griechischen Malerei, welcher besonders die grossen Wandgemälde angehören, kein zuverlässiger Zeuge. Hinsichtlich der Wandmalerei hat aber eine doppelte Praxis geherrscht, man malte entweder unmittelbar auf den Bewurf der Wand oder auf eine aus Holztafeln hergestellte Verkleidung derselben[3]). Eine besondere Art malerischer Darstellung, welche wenigstens in der späteren Zeit der antiken Kunst höchst beliebt war, ist die Mosaik, eine Zeich-

[1]) Vgl. Welcker Hall. Lit. Ztg. 1836 Okt. 149 ff.
[2]) Wiegmann, die Malerei der Alten. Hannover 1836.
[3]) Vgl. Welcker, Alte Denkm. IV. 220 ff.

Digitized by Google

nung oder Malerei durch Aneinanderfügung farbiger harter Körper zu einer Fläche. Als Zierde untergeordneter Räume, wie etwa der Fussböden, sehr brauchbar, ist diese Gattung dennoch für höhere Zwecke wenig geeignet, weil der Glanz der Steine oder sonstigen Materialien stets etwas Kaltes hat, und die Zusammenfügung immerhin nicht das Leben und die Wärme der Pinselführung erlangt.

In der Anordnung scheint sich die griechische Malerei ziemlich nahe, und mehr als es dem Geiste dieser Kunst angemessen, an den Styl des Reliefs angeschlossen zu haben. Man blieb zwar nicht bei der Profilstellung stehen, aber die Verschmelzung der einzelnen Gegenstände zu einem Ganzen und der Gestalten mit dem Hintergrunde, den zauberischen Wechsel von Licht und Schatten scheint man wenig oder gar nicht gekannt zu haben. Das Hauptinteresse ruhete in der Malerei wie in der Plastik durchaus auf der Schönheit und Bedeutsamkeit einzelner Gestalten. Wir sehen dies aus den erhaltenen Malereien und aus dem, was beschreibend oder lobend über die untergegangenen Meisterwerke dieser Kunst bei den Schriftstellern gesagt wird. Die Gegenstände sind ganz aus demselben Kreise, wie die Aufgaben der Plastik genommen, höchstens zeigt sich die Hinneigung zur Auffassung feinerer moralischer Züge und zum Leichtfertigen hier etwas stärker. Später wandte sich die allgemein verbreitete Kunst wohl auch zu kleinlicheren, mehr anmuthigen Gegenständen, welche seltener Aufgabe der Plastik gewesen waren, man malte, wie wir es nennen würden, komische Genrebilder. Eine Gattung der Malerei aber, in welcher die neue Zeit so Grosses geleistet hat, scheint dem Alterthum fast ganz zu fehlen, die Landschaft. Es finden sich allerdings unter den römischen Wandgemälden manche diesem Gebiet angehörige Werke nicht unbedeutender Art, auf welche wir unten zurückkommen werden, allein selbst diese späteren Werke sind doch wesentlich verschieden von der neueren Landschaftsmalerei, und aus griechischer Zeit wird unter den vielen überlieferten Titeln von Gemälden keine Landschaft aufgeführt.

Diese Erscheinung ist sehr merkwürdig. Man sollte glauben, dass dem feinen Sinne der Griechen keine Schönheit der Natur entgangen wäre. Bei der Darstellung des Menschlichen hatte die moralische Richtung einen grossen Einfluss und wir haben schon bemerkt, dass diese der Malerei weniger günstig war. Um so mehr hätte diese Kunst sich, scheint es, den Gegenständen zuwenden müssen, bei welchen diese moralische Rücksicht fortfiel und sie den Wetteifer der Plastik nicht zu fürchten hatte.

Zwar sagte das Farbenmaterial der Griechen diesen Gegenständen nicht zu, da sie namentlich die Oelmalerei nicht kannten; allein man

Digitized by Google

darf nicht zweifeln, dass sie bei ihrem grossen technischen Geschick sich hier zu helfen gewusst haben würden. Die Erfindung würde dem Bedürfnisse gefolgt sein. Noch weniger darf man glauben, dass eine strenge Ansicht von der historischen Würde der Kunst sie von diesen Gattungen zurückgehalten habe; vielmehr können wir überall wahrnehmen, wie sie bemüht sind, das Gebiet der Kunst auszudehnen, mit der Natur in jeder Beziehung zu wetteifern.

Der Grund dieser Erscheinung scheint in einer Eigenthümlichkeit ihres Gefühls für die Natur zu liegen. Gewiss hatten die Griechen die feinste Empfänglichkeit, die innigste Wärme für die Schönheit der Natur, aber vielleicht nicht für die Natur als Ganzes, nicht für den grossen Zusammenhang der Schöpfung.

Es ist nicht ganz leicht, dies überzeugend nachzuweisen. Aus den Aeusserungen der griechischen Schriftsteller erfahren wir darüber nichts und können es auch nicht wohl erwarten. Denn jeder lebt nur innerhalb der Gränzen seines Wesens und kennt sie nicht von aussen her. Schon der einzelne Mensch vermag nicht leicht von seinen Mängeln Rechenschaft zu geben; noch viel weniger können es ganze Völker, da ihnen die Gelegenheit zu Vergleichungen noch mehr abgeht. Die beste Auskunft werden wir erhalten, wenn wir die Aeusserungen des Naturgefühls auf einem anderen, verwandten und zugänglicheren Gebiete, in der Poesie beobachten. Da ist denn schon der alte Homer eine reiche und unverfälschte Quelle. In seinen Gleichnissen zeigt sich das Naturgefühl der Griechen mit aller seiner Feinheit und Vielseitigkeit. Wir sehen darin, dass ihre Empfänglichkeit keineswegs auf die Aeusserungen des menschlichen Wesens beschränkt, dass ihnen auch die Thierwelt und selbst die leblose Natur höchst anziehend und verständlich war. Wir bewundern die Feinheit des Sinnes, mit welcher das Analogon für menschliche Handlungen, Zustände und Empfindungen in der umgebenden Natur gefunden, und die Kraft der Phantasie, mit welcher dieses Bild ausgemalt wird. Vor allem prächtig und belebt sind bei Homer die Schilderungen der Thierwelt. Der kriegerische Stoff seiner Gesänge wies den Dichter vorzugsweise auf das Gebiet eines kräftigen Lebens hin. Da vergleicht er denn gern seine anstürmenden Helden mit dem Löwen oder dem Eber, der „in die Hunde der Jagd hochtrotzenden Muthes hineinstürzt.“ Näher ausmalend führt er uns in die Geschichte des Wildes ein; er zeigt:

> Wie auf den Eber umher Jagdhund' und blühende Jäger
> Rennen im Sturz; er wandelt aus tief verwachsener Holzung,
> Wetzend den weissen Zahn im zurückgebogenen Rüssel;
> Rings nun stürmen sie an, und wild mit klappernden Hauern
> Wüthet er; dennoch bestehn sie zugleich, wie schrecklich er drohet.

Digitized by Google

An einer anderen Stelle giebt der Dichter die Tragödie des verwundeten Hirsches, der verblutend hinsinkt, von Schakaln angefallen, schliesslich aber dem Löwen zur Beute wird, der jene verscheucht. Alles ist hier Leben, Gefühl für das Charakteristische der Erscheinung. Ebenso wie die Kraft des Löwen weiss er die Langsamkeit des Esels, die Wachsamkeit der Hündin bei ihren Jungen, den Zug der Schwäne, den sanften Flug der Tauben zu schildern. Gern verweilt er bei der Nachtigall, des Pandareos Tochter, wenn sie

Ihren schönen Gesang im beginnenden Frühling erneuert;
Sitzend unter dem Laube der dichtumschattenden Bäume,
Rollt sie von Tönen zu Tönen die schnelle melodische Stimme.

Auch die Pflanzenwelt bietet ihm die schönsten Gleichnisse. Seine Helden stehen „wie hochwipfelige Eichen des Berges, welche den Sturm ausharren und Regenschauer beständig;“ seine Jünglinge senken im Tode das Haupt wie die Blume des Mohns, oder fallen wie der stattliche Sprössling des Oelbaums, welchen der Sturm entwurzelt. Auch die Erscheinungen der grösseren Natur sind höchst lebendig geschildert, der Stern, der am nächtlichen Himmel bald hervorblickt bald von Wolken bedeckt wird, der Strom, der angeschwollen aus den Bergen hervorstürzt Eichen und Kiefern fortreissend, das Gewölk, das vom Gebirge her sich ausbreitet, vor Allem das Meer, wie es vor dem nahenden Gewitter unruhig sich wälzt, oder wie es dem Winde entgegen in der Brandung schäumt. Auch die fallenden Schneeflocken, wie sie das Land allmälig umhüllen, aber von der Meereswoge fortgespült werden, benutzt er zu einem schönen Vergleiche. Und selbst die grossartige Ruhe der Natur entgeht ihm nicht. Er vergleicht die Nachtwache des trojanischen Heeres an den Feuern mit der Stille der Landschaft:

Wie wenn hoch am Himmel die Stern' um den leuchtenden Mond her
Scheinen im herrlichen Glanz, wenn windstill ruhet der Aether;
Hell sind alle die Warten der Berg' und die zackigen Gipfel,
Thäler auch; aber am Himmel eröffnet sich endlos der Aether;
All' auch schaut man die Stern', und herzlich freut sich der Hirte.

In allen diesen Gleichnissen[1]) erkennen wir das wärmste Naturgefühl. Der Dichter ist unübertrefflich in feinen Zügen, mit denen er schnell, ohne kleinliches Ausmalen und doch in vollster Anschaulichkeit die Handlung oder den Moment unserer Seele vergegenwärtigt.

---

[1]) Der Eber Il. XI. 324, 414, 474. Löwe XII. 42. Hirschkuh Od. XVII. 126. Esel Il. XI. 558. Hündin Od. XX. 14. Schwäne Il. II. 459. Kraniche III. 3. Tauben V. 778. Bienen XII. 167. Nachtigall Od. XIX. 517. Eichen Il. XII. 132. Mohn VIII. 306. Oelbaum XVII. 53. Sterne V. 5. XI. 62. XXII. 317. Der Strom XI. 492. Gewölk XVI. 297. Das Meer XIV. 16. XI. 305, 297. Schneeflocken XII. 156. 279. Nachtruhe VIII. 555.

Digitized by Google

Weniger bedeutend sind die Beschreibungen einzelner Gegenden. Die Gärten des Alkinoos werden zwar von Odysseus bewundert, aber die Schilderung spricht nur von der Fruchtbarkeit und dem Reichthume der Anlage, von einzelnen Bäumen und bewässernden Quellen. Etwas mehr malerische Wirkung macht die „schön gewölbete Grotte" der Nymphe Kalypso; die Bäume, die Wiesen, welche sie umgeben, der Weinstock, der sie beschattet, die silberblinkenden Quellen werden erwähnt. Die Beschreibungen der Cyklopeninsel und des Eingangs zum Hades sind kurz und wenig gewährend; bedeutender, doch ganz als Handlung und Personification ist die der Scylla und Charybdis. Besonders charakteristisch ist aber das Weltbild auf dem Schilde Achills. Nur ganz im Allgemeinen wird der Erde und der Himmelskörper gedacht, ausführlich und lebendig wird die Schilderung erst, wenn sie an die Oerter menschlicher Thätigkeit kommt[1]).

Einen grösseren Reichthum an Naturschilderungen und eine grössere Innigkeit des Naturgefühls würden wir wahrscheinlich in der griechischen Lyrik finden, wenn mehr davon erhalten wäre. Denn in dieser Gattung der Poesie, die nicht wie das Epos Thaten und Leiden der Menschen und zwar aus der Vergangenheit zum Inhalt hat, sondern die ganze Summe subjektiver Empfindungen der Gegenwart ausströmt und daher auch einen wärmeren, ja leidenschaftlichen Ton anstimmen darf, bildete unzweifelhaft das Verhältniss des Dichters zur umgebenden Natur ein Hauptelement. Dies zeigen auch trotz ihrer Spärlichkeit die erhaltenen Fragmente, von denen wir eins herausheben, die Schilderung der Nachtruhe von dem spartanischen Dichter Alcman:

> Es schlafen die Gipfel der Berg' und Felsenschluchten
> Die Höhn und Erdentiefen,
> All das kriechende Volk, das nährt die schwarze Erde,
> Die Thier' im Walddunkel,
> Sammt dem Volk der Bienen,
> Das Ungethüm unten am Grunde des dunklen Meers,
> Es schläft der Raubvögel
> Mächtig befiedert Geschlecht.

Auch von Pindar, dessen erhaltene Gedichte zwar im Allgemeinen nur kurze Andeutungen bieten, können wir doch eine Stelle nicht unerwähnt lassen, eine grossartige Schilderung des Frühlings, „wenn sich öffnet das Gemach der Horen und die lieblichen Blumen den schönduftenden Frühling merken. Dann, dann verbreiten sich über den ewigen

---

[1]) Die Gärten des Alk. Od. VII. 112; die Insel der Kalypso V. 63; die der Cyklopen IX. 116; der Hades XI. 15; Scylla und Char. XII. 73; der Schild Il. XVIII. 483.

Digitized by Google

Erdboden liebliche Blüthen der Veilchen, und Rosen flicht man sich ins Haar, es ertönen Liederklänge mit Flötenschall, ertönen Chöre zum Preis der goldgekrönten Semele.“ Die Tragiker endlich, namentlich Sophokles und Euripides, enthalten auch manche Beispiele von Naturpoesie, namentlich kommt bei jenem eine der schönsten landschaftlichen Schilderungen vor, welche die griechische Poesie aufzeigen kann, in jenem herrlichen Chorgesange, mit welchem die Greise von Kolonos den flüchtigen Oedip gastlich begrüssen. Da rühmen sie denn dem Blinden die Schönheit des Hains und der attischen Flur. Die Blumen blühen, der Kephissos schlängelt sich durch die Triften, die Nachtigallen schlagen im dichten Gebüsch, und noch mehr belebt sich das ganze Bild, indem der Festzug des Dionysos, der Chortanz der Musen und der goldne Wagen der Aphrodite sich der geheiligten Stelle nahen.

Später, als eine verfeinerte Bildung das Bedürfniss nach einfachsten Lebensverhältnissen weckte, bildete sich eine poetische Gattung aus, welche recht eigentlich dem Genuss der landschaftlichen Natur gewidmet war, die Idylle. Da finden wir denn in der That höchst anmuthige Schilderungen des Landlebens. Die Hirten ruhen auf hochschwellendem, duftenden Grase, auf frischem Weinlaube, Quellen rauschen, Ulmen und Pappeln werden von sanften Lüften bewegt, Bienen und Cicaden schwirren, Lerche und Goldfink singen, die Turteltaube girrt, und, damit auch ein melancholischer Zug im Bilde nicht fehle, ächzt das Käuzlein aus fernem Dickicht. Ein anderes Mal erfreuen Wanderer sich der wuchernden Waldung, der glatt aufsteigenden Felswand, der lebendigen Quelle, auf deren Boden Kiesel wie Silber und Krystall glänzen. Aehnliche Schilderungen des Frühlings, der friedlichen Flur sind nicht selten, und mit Behagen malt der Hirt seine lieblichen Gefilde im Gegensatze des tobenden Meeres aus[1]).

Wir dürfen, glaube ich, nach diesen Beispielen den Schluss auf den Umfang und die Art des griechischen Naturgefühls ziehen. Wir sehen es von mehr als einer Seite; im Epos unter den grossen Ereignissen des Völkerkampfes mehr die bewegten und thatkräftigen Erscheinungen der Natur, in welchen das Einzelne aus dem allgemeinen Hintergrunde hervortritt und sich geltend macht, in der Jdylle mehr dieses Ganze in Ruhe und zum Genusse sich darbietend. An Hingebung, an Genauigkeit und Gründlichkeit fehlt es überall nicht, aber doch unterscheidet sich dieses Naturgefühl sehr deutlich von dem unseren, namentlich von dem, welches sich in der Landschaftsmalerei geltend macht. Denn auch in der Idylle kommt es nur auf den Genuss des Menschen,

[1]) Theokrit Id. VII. 132. XVI. XXII. Moschos Id. V.

Digitized by Google

auf das Behagliche der Fruchtbarkeit und Ruhe, der Frische und Kühlung an. Nur in dieser Beziehung, nur in ihrer unmittelbaren Einwirkung auf den Menschen wird die Natur beachtet; von einem unbedingten Hineinfühlen in sie, von einer uneigennützigen Empfindung ist keine Spur zu finden.

Man könnte vielleicht einwenden, dass diese Beispiele aus den Dichtern zu keinem Schlusse berechtigten, weil auch die Poesie ihr bestimmtes Stylgesetz habe, welches ihr nicht gestatte, in das Leidende und Ruhende überzugehen, weil sie auf Bewegung und Handlung angewiesen sei. Lessing hat diese „Gränzen der Poesie und Malerei" nachgewiesen und es als einen Vorzug der Alten gezeigt, dass sie sich nicht, wie manche neueren Dichter, in umständliche und äusserliche Beschreibung eingelassen haben, dass jede Schilderung bei ihnen durch Handlungen gegeben wird, nicht das Gewordene, sondern das Werdende darstellt. Allein seine Bemerkung betrifft nur die poetische Form, während wir von dem Inhalte sprechen; wir vermissen nicht etwa eine grössere Genauigkeit des Ausmalens, vielmehr ist diese in hinlänglichem Masse vorhanden, wir untersuchen vielmehr den Gegenstand dieser Ausführung. Auch in dieser Beziehung war die Lebensfülle des griechischen Volkes zu gross, die Dauer ihrer Poesie zu anhaltend, als dass ein Gefühl, welches wirklich dagewesen wäre, nicht einen Ausdruck gefunden hätte, allenfalls selbst auf Kosten der poetischen Schönheit. Wir dürfen daher nicht besorgt sein, dass ein Stylgesetz der Poesie uns den Zutritt in das innere Heiligthum der Empfindung verwehre.

Am deutlichsten werden wir uns auch hier wieder des Resultates durch Vergleichung bewusst werden. Wenn wir auf die hebräische Dichtung und auf die Form des Naturgefühls zurückblicken, welche in ihr sich zeigte, so erinnern wir uns, wie dort die Phantasie des Sängers mit Blitzesschnelle von einem Gegenstande zum anderen geschleudert wurde, die weiten Räume der Natur durchflog, und nicht eher rastete, bis sie die Beziehung auf den Herrn der Natur gefunden hatte. Wie ganz anders ist es bei den Griechen, wo sich der Dichter so treu und kräftig in den einzelnen Gegenstand einlebt, seinen Bewegungen folgt und in seinem Wesen weilt. So ist es in jenen homerischen Gleichnissen, so auf andere Weise in den idyllischen Schilderungen des Theokrit und Moschos. Beide Völker sind in der That entschiedene Gegensätze, dort die flüchtigste, vergesslichste Eile, hier das beharrliche, liebevolle Versenken, dort die leichteste, geistigste Berührung, hier die volle Körperlichkeit. Auch jene flüchtigen Metaphern der Juden gehen aus einem Mitgefühle für die Natur hervor, das aber nicht die Innigkeit und Wärme des griechischen Naturgefühls besitzt. Dieses hat den

Digitized by Google

Vorzug der Objectivität, weil es sich dem Gegenstande ohne Rückhalt hingiebt; allein indem es sich dem vereinzelten Gegenstande hingiebt, wird es nothwendig von dem Erfassen der Natur im Ganzen abgezogen und die Empfindung der Natureinheit kann nicht in voller Stärke entstehen. In dieser Beziehung hat das Naturgefühl der Hebräer einen Vorzug, wir können es ein höheres nennen. Die Phantasie schwang sich gleichsam zum Throne Jehova's auf und überblickte von dieser Höhe die ganze Weite der Schöpfung. Der Grieche dagegen lebte mitten auf der Erde, verbrüderte sich mit ihren Geschöpfen, und konnte in dieser allzugrossen Nähe das Ganze nicht überblicken.

Für die bildende Kunst war jener erhabene Schwung der Phantasie bei den Juden ein Hinderniss; der Grieche erhielt durch seine Art der Naturauffassung die hohe Befähigung für dieselbe, aber nur im plastischen Sinne, nur für das Einzelne.

Bei Homer, wo die griechische Naturansicht sich mit aller Frische und Unbefangenheit ausspricht, können wir ihre Consequenzen vollständig übersehen. Mit kindlicher Liebesfähigkeit tritt der Dichter den Geschöpfen der Natur entgegen; mit kindlicher Neugierde beobachtet er ihre feinsten Regungen, das Leben der Thiere und Pflanzen, die Bewegung des Himmels. Aber er sieht nur das Einzelne, die einzelne Gestalt, den flüchtigen Moment. Bei solchem Einzelnen verweilt er, dies malt er mit Ruhe aus und geht dann wieder zum Faden seiner Geschichte, zum Menschlichen, über. Jene *eine* Naturerscheinung erweckt in ihm nicht den Trieb, ein Bild des Ganzen zu erlangen. Das Einzelne in der Natur hat aber nur dann Werth, wenn es als eine Aeusserung des grossen Lebens der Schöpfung aufgefasst wird oder wenn die Phantasie in ihm Aehnlichkeit mit dem Geistigen entdeckt und ihm ein geistiges Leben verleiht. Daher der Anthropomorphismus der Griechen; weil sie die Natur nicht als ein Ganzes auffassten, mussten sie alle Erscheinungen menschenähnlichen Gestalten beilegen. Wir sehen, wie diese Naturauffassung mit dem Religiösen, wir können leicht wahrnehmen, wie sie mit dem Moralischen zusammenhängt. Denn das Einzelne bewährt sich nur durch die *That* als lebendig, und nur durch sie tritt es aus seiner Isolirung heraus. Daher (denn ich bedarf hier nur der kürzesten Andeutung) das Vorherrschen des kräftigen, männlichen Elements, daher der republikanische Sinn. Daher ist denn auch das gründliche, ausgeführte *Gleichniss* so charakteristisch für diese griechische Naturauffassung. Es ist eine durchaus plastische Form, vollständige Belebung der Gestalt in allen ihren Gliedern, und zwar durch ihre Beziehung auf den Menschen.

Freilich war diese Naturauffassung eine einseitige, welche nicht

Digitized by Google

völlig rein erhalten werden konnte, sobald ein tieferes Nachdenken über das grosse Weltganze eintrat. Daher ist es begreiflich, wenn Aristoteles in einer merkwürdigen Stelle die Schönheit der grossen Natur, des Himmels und der Erde, als einen Beweis für das Dasein der Götter anführt, und sie dabei in gedrängter Weise, aber mit einer Begeisterung schildert, die einigermaassen an die Erhabenheit der Naturschilderung in den Psalmen erinnert[1]). Zwar konnte diese theoretische Einsicht des Philosophen noch nicht sogleich in das Volksleben übergehen, indessen verlor doch jenes homerische Gefühl mehr und mehr an seiner plastischen Beschränkung, freilich auch an seiner Kraft und Frische. Schon die Idylle war eine Concession, welche jener neuen Naturauffassung gemacht wurde; aber doch nur eine bedingte. An die Stelle der Hingebung an den Gegenstand, der Objectivität des Naturgefühls, trat nun die Betonung des subjectiven Elements, das Hervorheben des geniessenden Menschen; der Charakter der Einzelheit blieb noch bestehen, aber aus der kräftigen That wurde weichlicher Genuss. In den frühesten Idyllen trat dieses Gefühl noch als ein neuer poetischer Aufschwung hervor, in römischer Zeit vermehren sich Aeusserungen dieser Art, aber auch da ist mehr von der Annehmlichkeit, als von der Erhabenheit der Natur die Rede. Jener philosophische Gedanke des Aristoteles ging niemals unbedingt in das griechische Volksleben über[2]).

Die bildenden Künste sind beharrlicher als die Poesie; sie nehmen weniger Theil an der philosophischen Erweiterung des Sinnes und vermögen nicht über den ursprünglichen Standpunkt ihres Volkes, auf welchem ihre Formen entstanden sind, hinauszugehen. Jene plastische Beschränkung behielt daher bei ihnen ihre volle Wirksamkeit.

Ich glaube, dass ich hiernach nicht weiter auf die Frage zu antworten brauche, weshalb bei den Griechen die Malerei der Plastik untergeordnet blieb und weshalb diese Kunst die eigenthümlichen Schönheiten ihres Styls hier nicht entwickelte. War der plastische Styl nicht bloss eine Aeusserung des Kunstsinnes, sondern ein Abbild der innerlichsten Empfindung, einer inneren Form, welche das ganze Denken und Leben des griechischen Volkes beherrschte, so musste sich auch die Malerei ihm anschliessen. Kein Grieche konnte darauf kommen oder es durchführen, sie freier und selbstständiger zu behandeln. Hätte er

---

[1]) Bei Cic. de natura Deorum II. c. 37.

[2]) Vergl. die fleissige und geistreiche Schrift von H. Motz: Ueber die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten, Leipzig 1865, wo auch die frühere, reiche Literatur über dies Thema angegeben ist. Die von uns entwickelte Ansicht hat übrigens der Verf. p. 36 nicht richtig dargestellt, seine Polemik ist daher nicht zutreffend.

Digitized by Google

es gethan, so würde sein Werk unverständlich und disharmonisch neben den übrigen Aeusserungen des Volkslebens gestanden haben. Dieselbe Kraft und Richtung der Phantasie, welche dem Auge des Griechen überall menschliche Gestalten vorzauberte, machte es für die Schönheit der Natur im Ganzen unempfänglich.

Hier ist also ein Mangel, auch ein künstlerischer Mangel an dem so hochbegabten Volke; aber auch dieser ist nur ein bedingter. Denn jenes moderne Gefühl für landschaftliche Schönheit ist auch mit der Hinneigung zu einer weichlichen Sentimentalität verbunden, mit welcher die schönste Eigenthümlichkeit des griechischen Geistes, der männliche, thatkräftige, ich darf wohl sagen plastische Sinn nicht vereinbar gewesen wäre. Vortheile und Nachtheile gleichen sich daher, wenigstens für die Kunst, aus; ja vielleicht sind die Vortheile, welche die enge Verbindung der verschiedenen Künste, die Beschränkung des gesammten Kunstgebietes auf einen mässigen und übersichtlichen Kreis gewährte, überwiegend. Dies wird sich aus einer weiteren Betrachtung ergeben, welche aber erst im folgenden Kapitel ihre Stelle findet.

Fünftes Kapitel.

Die Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik, und das Verhältniss der drei bildenden Künste zu einander.

Auf eine für die Charakteristik der griechischen Kunst sehr merkwürdige Erscheinung ist man erst neuerlich aufmerksam geworden, darauf nämlich, dass die Griechen ihre Gebäude und Statuen vielfältig mit Farben zu überziehen und zu schmücken pflegten. Seitdem man sich mit der Betrachtung der antiken Kunst beschäftigte, hatte man es stets herausgehoben, dass bei den Alten die Künste sich von einander sonderten, dass die Architektur rein mathematisch zweckmässige Glieder des Baues, ohne bildliche Verkleidung liebte, und die Plastik die ihrem Stoffe und Geiste zusagende Ruhe behielt, ohne sich durch das Lockende anmuthig bewegter malerischer Motive verleiten zu lassen. Dabei hatte man denn auch die Farblosigkeit der Sculptur geltend gemacht. Zwar wusste man längst aus alten Schriftstellern, dass noch spät farbig bemalte Bildsäulen von Holz in manchen Tempeln verehrt wurden, auch hatte man an einzelnen auf uns gekommenen Statuen

Digitized by Google

Farbenspuren bemerkt, man erklärte sich dies aber als die Gewohnheit einer frühen barbarischen Zeit, die aus religiöser Rücksicht in einzelnen Fällen beibehalten sei. Auffallend war es später, als man bei der Aufdeckung des verschütteten Pompeji Säulen und Mauern durchweg mit bunten Farben bemalt fand, indessen konnte man dies aus dem falschen Geschmack einer italischen Provinzialstadt herleiten. An Bildsäulen endlich aus der römischen Kaiserzeit nahm man nicht selten wahr, dass die Haare oder das Gewand von farbigem, während das Gesicht von weissem Marmor war, was man jedoch mit Recht als einen Beweis des Kunstverfalls betrachtete.

Eine andere Deutung schienen aber diese Thatsachen erhalten zu müssen, als man in neuerer Zeit mit den Werken der Blüthezeit griechischer Kunst, namentlich mit den attischen Monumenten, bekannt wurde, und auch an diesen manche Ueberreste farbigen Auftrags wahrnahm. Es schien erlaubt zu vermuthen, dass, wenn auch nur geringe Farbenspuren sich erhalten hätten, sehr viel mehr vorhanden gewesen und nur durch den Einfluss der Witterung in einer so langen Reihe von Jahrhunderten vertilgt sein müsse; einige der Entdecker glaubten sich daher berechtigt, eine durchgängige Bemalung sowohl der Gebäude als der Statuen annehmen zu müssen. Ein Umstand, welcher die ganze bisherige Ansicht von den Schönheitsbegriffen der griechischen Kunst umgestossen haben würde. Mit einem Enthusiasmus, welcher vielleicht durch den Reiz des Widerspruches gegen die Einseitigkeit der bisherigen Theorie gesteigert wurde, glaubte man in dieser Entdeckung einen neuen Schlüssel zum Verständniss der alten Kunst gefunden zu haben, statt der Einförmigkeit des Weissen mannigfaltige, lebensvolle Farben, statt der kalten, trocknen Form eine frische Naturwahrheit. Gründlichere Forschungen, genauere Prüfung des Vorgefundenen, Vergleichung der Angaben alter Schriftsteller von farbigen Theilen der Gebäude und bemalten Statuen mit anderen Stellen, welche gerade die Weisse an Kunstwerken beider Art hervorheben, führten zwar bald dies allzuweit ausgedehnte System der griechischen Polychromie (Vielfarbigkeit) auf ein glaubhafteres Maass zurück, immerhin aber ist das Resultat jener neuen Entdeckung noch höchst wichtig[1]).

---

[1]) Hittorf, de l'architecture polychrome in den Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica Vol. II. 263. sqq., demnächst der Architekt Semper in seinen „Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten" führten diese Ansicht in ihrer weiteren Ausdehnung durch, deren nähere Prüfung und Berichtigung in Kugler's Schrift: Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur, Berlin 1835 (wiederholt und vermehrt in desselben Verfassers kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte I. 265 ff.) erschöpfend geliefert ist. Manche vermeintlichen

Digitized by Google

An ein durchgängiges Bemalen der Gebäude und Statuen, welches jenen einen farbigen Schmuck, diesen eine wachsfigurenartige Aehnlichkeit mit der Natur gegeben, und den edlen Marmor mit seiner lebendigen Transparenz überall verdeckt hätte, ist freilich nicht zu denken; ebensowenig aber an ein abstractes Festhalten der blossen Form, welches jede Farbenanwendung verbannt hätte. Die Tempel, welche von edlerem Material, namentlich von dem schönen pentelischen Marmor erbaut waren, erschienen im Ganzen und Wesentlichen als weiss, wohl aber waren an einzelnen kleineren Gliedern Farben angebracht, aber niemals aus blosser Neigung zur bunten Vielfarbigkeit, sondern stets mit der bestimmten Beziehung, ihre architektonische Form oder die darauf befindliche plastische Darstellung deutlicher hervortreten zu lassen. An dorischen Tempeln behielten die Säulen, da Form und Bestimmung sich ohnehin deutlich genug aussprach, die natürliche Farbe, nur der Echinus war manchmal mit der Eierverzierung, um seine Rundung deutlicher anzuzeigen, versehen. Der Architrav erhielt wohl öfter einen Schmuck von Metall, namentlich von vergoldeten Schilden, jedoch ohne weitere Färbung. Am Friese waren die Triglyphen, vielleicht nur in einzelnen Theilen ihrer Form, farbig, und die Metopen hatten gewöhnlich einen blauen oder rothen Grund, durch welchen die darauf angebrachten Reliefs dem entfernten Auge sichtbarer wurden. Eine gleiche Färbung erhielt die Giebelwand, damit die davorgestellte Statuengruppe deutlicher hervortrete. Ausserdem waren die Ornamente des Oberbaues mit verschiedener, namentlich blauer, rother, grüner Farbe bemalt, der Bord der Traufrinne mit seinen Palmetten oder einer ähnlichen Verzierung, die Wellen mit ihren überfallenden Blättern, die Perlschnüre, Mäandertänien und sonstigen Bänder. Auch die Tropfen unter den Triglyphen und an den Tropfenfeldern waren farbig oder vergoldet. An den ionischen Monumenten wird ebenfalls der Fries einen blauen Grund erhalten haben, und auch an den anderen, durch plastische Ornamente verzierten Theilen wurde die Wirkung des Meissels durch Farbe ver-

Farbenspuren werden sich übrigens bei näherer Untersuchung nicht als solche bestätigen, wie namentlich schon Morey in dem Bull. dell' instit. archeol. 1836 gegen Semper dargethan hat, dass an der Säule des Trajan in Rom das Grün nur von der oben angebrachten, oxydirten Bronce herabgeflossen, das Goldgelb vom Einfluss der Witterung auf dem Marmor entstanden, das Blau gar nicht vorhanden sei. Indessen hat Semper gegen diese und andere Zweifel an den Resultaten seiner früheren Untersuchung sich in seinem neueren, oben angeführten Werk vertheidigt und die ganze Frage der Polychromie in grösserem Umfange und Zusammenhange behandelt. Die Akten sind daher noch nicht geschlossen, doch glauben wir vorläufig die im Texte vorgetragene Ansicht als die wahrscheinlichste festhalten zu müssen.

Digitized by Google

stärkt. In der korinthischen Architektur verschwand wahrscheinlich der Farbenauftrag bei dem reicheren und volleren Schmucke der Steinarbeit noch mehr, doch wird auch hier namentlich für die in den anderen Ordnungen so reich verzierten Cassetten der Decke Bemalung oder Vergoldung anzunehmen sein. Mit einem Worte also, die Bemalung hatte durch Farbe und Zeichnung keine selbstständige Bedeutung, sondern diente überall nur dazu, die untergeordneten architektonischen Glieder schärfer zu charakterisiren, während die bedeutenderen, ernsten und tragenden Theile die Farbe des Steins behielten. Anders mag es sich bei Gebäuden von schlechterem Material verhalten haben, welches man ohne Verlust dem Auge entziehen konnte, und dessen geringere Dauerhaftigkeit durch einen Stuckanwurf und Farbenauftrag gegen den Einfluss der Witterung geschützt werden musste. Hier mag man, wie die meisten pompejanischen Gebäude es zeigen, sich eine buntere und weniger regelmässige Bemalung erlaubt haben.

Ein ähnliches festes Gesetz fand auch für die Anwendung der Farbe an Statuen statt. Hier diente sie vorzugsweise dazu, die Kleidung zu schmücken und von den nackten Theilen des Körpers zu sondern. Ein Vorbild dieses Verfahrens fand die spätere Kunst in den chryselephantinen Gestalten der Zeit des Phidias, an welchen die nackten Theile von Elfenbein, die Gewänder und der Schmuck von Gold waren. Eben so suchte man nun, als man die Bildsäulen aus einem Stoffe, Marmor oder Erz, bildete, die Gewänder deutlicher zu bezeichnen; sie erhielten einen vollständigen Farbenüberzug oder doch farbige Säume; Gürtel und Sohlen wurden durch Färbung verdeutlicht, Waffen und Schmuck bemalt oder von Metall gearbeitet und vergoldet. Ebenso erhielten auch einzelne kleinere Theile des Körpers zuweilen eine Färbung, das Haar eine gelbe oder goldene, die Lippen eine rothe. Häufiger noch wurde der Glanz des Auges, dessen natürliche Schönheit der Plastik unerreichbar ist, durch einen eingesetzten Edelstein angedeutet. Die Farbe des Fleisches dagegen wurde in der Blüthezeit der Kunst auf keine Weise nachgeahmt. Bei uralten Werken oder in sehr vereinzelten Fällen, wo irgend ein lokaler, religiöser Grund obwalten mochte, war zwar auch der Körper mit Farbe versehen, aber dann mit rother oder schwarzer, also ohne allen Anspruch auf eigentliche Nachahmung der Natur. Von einer solchen Nachahmung der Natur ist auch das bei Marmorstatuen übliche Verfahren noch fern, denen man durch einen Wachsüberzug einen gelblichen Schein und eine grössere Weichheit zu geben suchte. Dagegen sind aus einer mehr malerisch gestimmten Epoche mehrere Beispiele angeführt, wo die Künstler die Wirkung ihrer plastischen Werke durch gewisse Farbentinten, die sie dem Nackten

Digitized by Google

gaben, zu verstärken suchten. Es wird erzählt, dass Silanion im Bilde der sterbenden Iokaste dem Erze Silber beigemischt, damit sie bleich erscheine, und dass ein anderer Künstler den reuevollen Athamas durch eine andere Versetzung des Metalls erröthend dargestellt habe. Diese Weise, sich an die Natur anzuschliessen, hat etwas Spielendes und mag daher nur einer späteren, weniger ernstgestimmten Epoche der Kunst angehören.

Von einer Bemalung des Marmors geben die Reliefs vom Mausoleum zu Halicarnass ein bemerkenswerthes Beispiel, indem man bei der Ausgrabung das Nackte bräunlich roth bemalt fand[1]). Es fragt sich, ob man dadurch den Figuren den Schein des Natürlichen zu geben beabsichtigte, für die Blüthe der Kunst dürfen wir jedenfalls dies Verfahren nicht voraussetzen, der es überall nicht auf eine wirkliche Nachahmung der Natur, auf eine Wiederholung der Farben des Gegenstandes ankam, sondern nur darauf, durch andeutende Mittel die Unterschiede der Natur für die Phantasie zu vergegenwärtigen und das Gefühl auf eine entsprechende Weise anzuregen.

Dies Verfahren ist in mehr als einer Beziehung sehr lehrreich und wichtig, und wir können den künstlerischen Sinn der Griechen auch hier nur bewundern. Wollte man den natürlichen Gegenstand in seiner ganzen Form und Farbe wiederholen, so würde dies kein wahrhaft lebendiges Kunstwerk, sondern vielmehr den betrübten Anblick der erstarrten und erstorbenen Natur geben. Wenn dagegen der Gegenstand durch ein wahrhaft künstlerisches Verfahren in einer neuen Gestalt, aber so reproducirt ist, dass diese alle seine Verhältnisse in ihrer geistigen Beziehung andeutet, die Vorstellung desselben und die von ihr ausgehenden Gefühle in dem Beschauer hervorruft, dann ist der Gegenstand wieder belebt und zwar in ein höheres, geistigeres Leben zurückgerufen[2]). Ein Missverstand ist es, wenn man das Leben in der körperlichen Erscheinung des Kunstwerkes zu erschöpfen meint, diese bleibt immer kalt und unbewegt; was man auch von den Lebensäusserungen des Gegenstandes in ihr niederlegen möchte, es bleibt an sich todt. Erst durch die Anregung des Beschauers und in der Bewegung, welche das Kunstwerk in der Seele desselben hervorbringt, erhält dieses wieder seine Belebung. Diese Bewegung wird aber kräftiger und

[1]) Newton, a history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, London 1862. I. 238.

[2]) Auch die chryselephantinen Statuen aus der Zeit des höchsten Styls sprechen eher gegen als für eine weitgehende Nachahmung der natürlichen Farbe an Statuen. Denn es zeigt sich darin das Gefühl, dass die Farbenwirkung der Natur durch andere, rein künstlerische Mittel ersetzt werden müsse

wärmer durch eine zarte Andeutung, welche die Selbstthätigkeit des Beschauenden anregt, als durch eine grobe äusserliche Nachahmung der körperlichen Natur, welche nicht bloss die Vorstellung des geistigen Lebens, sondern auch die der irdischen Noth und Vergänglichkeit des Gegenstandes hervorruft. Das wahre Abbild der Natur ist nicht im Körper des Kunstwerkes gegeben, sondern es schwebt leicht und geistig in der luftigen Mitte zwischen der Seele des empfänglicheren Beschauers und jenem äusserlichen Bilde.

Es ist sehr wichtig, sich diese Seite der alten Kunst recht deutlich zu machen, nicht sowohl um das Verfahren derselben unmittelbar auf die neuere Kunst anzuwenden, welche zum Theil andere Rücksichten hat, wohl aber um die Betrachtung der Kunstwerke sowohl als der Kunst im Allgemeinen zu berichtigen. Uns, den Neueren, erscheint allzuleicht die Natur nur in ihrer Aeusserlichkeit; mancher künstlerische Gedanke erstirbt in dem Ringen mit dieser todten Masse, oder wird nicht verstanden, weil die Erregbarkeit des beschauenden Publikums durch die Gewöhnung an das grob Materielle abgestumpft ist. Bei den Griechen begünstigte und erleichterte schon ihre ganze Weltansicht die künstlerische Stimmung und Erregbarkeit der Gemüther. Sahen sie doch nirgends die todte Masse; Himmel und Erde, Hain und Quelle wandelte ihre Phantasie alsbald in lebensvolle, menschlich gestaltete Wesen um. Die materielle Natur vor ihrem körperlichen Auge verwandelte sich in ihrem Geiste sofort in ein lebendiges Bild geistiger Thätigkeit. Schon ihre Betrachtung enthielt ein Element künstlerischer Selbstthätigkeit. Der Scharfsinn der Neueren zerstört dieses Scheinbild erträumter Göttlichkeit und dringt auf den wahren Körper der Natur durch, aber er sollte den schönen Verkehr der Empfindungen im künstlerischen Geben und Empfangen nicht hemmen.

Auch über das Verhältniss der verschiedenen Künste wird unsere Ansicht durch jene neuen Entdeckungen berichtigt. In einer noch sehr nahen Zeit, wo man die bildenden Künste mit geringem Glücke übte, aber viel über das Wesen derselben reflectirte, suchte ein Mann, auf den wir stolz sein können, Herder, die Eigenthümlichkeiten der Plastik geradezu daraus herzuleiten, dass sie die Schönheit nicht für das Gesicht, sondern für die tastende Hand darstelle. „Thue die Augen zu und taste“ war die Anleitung, die er in seiner Weise ganz ernsthaft dem Leser gab, um in das Wesen der Plastik einzugehen. Viele Andere, ohne gerade den gröberen Sinn des tastenden Gefühls auf den künstlerischen Richterstuhl zu erheben, kamen auf ziemlich ähnliche Resultate, indem sie mit rücksichtsloser Strenge die Sculptur als eine Darstellung in objectiver Form betrachteten, und daher alles, was durch Färbung

Digitized by Google

oder sonst in malerischer Weise in der Sculptur wirken sollte, alles Bewegte und Scheinende, verwarfen, und nur die ruhige, äussere Gestalt gelten liessen. Die neueren Entdeckungen setzen es ausser Zweifel, dass diese Theorie wenigstens nicht den Griechen, von denen man sie doch herleitete, angehörte. Ein geistreicher Schriftsteller hat es neuerlich auf das Eindringlichste erwiesen, dass sie nicht bloss die Farbe, wie wir gesehen haben, benutzten, sondern auch in Gewandung, Haltung und Stellung, in der Anforderung an einseitige, günstige Beleuchtung und in manchen anderen Beziehungen dem malerischen Princip Eingang gaben, ja, dass sogar jene Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, die man gewöhnlich als bezeichnende Eigenschaft der griechischen Plastik heraushebt, nicht allzu wörtlich und strenge verstanden werden darf[1]). In Wahrheit können wir vielmehr die Regel der griechischen Sculptur dahin aussprechen, dass sie kein Mittel verschmähete, welches Empfindungen und Gedanken, wie sie dem Geiste ihres Volkes zusagten, hervorrufen konnte, und dass nur dasjenige vermieden wurde, was entweder den Empfindungen eine materielle Breite gegeben, oder die Selbstthätigkeit des Beschauers gelähmt haben würde.

Jene einseitige Theorie der Sculptur ist als solche richtig; sie hebt wirklich heraus, was diese Kunst von anderen unterscheidet, ihr inneres Gesetz ausmacht, und die Grenzen ihrer Wirksamkeit bedingt; sie zieht nur diese Grenzen zu enge. Jede der einzelnen Künste ist durch den Stoff, in welchem sie arbeitet, bedingt und verfehlt ihre Aufgabe, wenn sie dies nicht fühlt und Dinge aussprechen will, welche diesem Gebiete fremd sind. Allein sie darf und muss bis an das Aeusserste dieser Grenzen vorschreiten und sie dadurch bezeichnen, dass sie, nicht völlig ausführend wohl aber andeutend, in das Gebiet anderer benachbarter Künste übergreift. Gerade darin äussert sich die höhere, geistige Freiheit und das künstlerische Leben, welches durch Anregung der Phantasie, über das bloss Stoffartige hinaus, erzeugt wird. Ohne solch freieres Andeuten wird die Kunst zur kalten, trockenen Verstandessache, und durch dasselbe erhält erst das geistige Element und seine, nicht bloss die eine, sondern alle Richtungen des Daseins umfassende Kraft ihre Gestaltung So stellt die Architektur in ihren Details auf plastische oder malerische Weise natürliche Formen dar, die Malerei wird selbstständig dichtend, die Poesie malt in beschreibenden Darstellungen, und die Plastik endlich kann das Malerische nicht völlig entbehren. Es verhält sich hier ganz ähnlich, wie in moralischer Beziehung. Ein Mensch, der nur nach moralischen Regeln leben wollte, würde, wie gut

[1]) Feuerbach, der vaticanische Apoll.

Digitized by Google

auch diese Regeln sein mögen, immer zu einem kalten, starren, lieblosen Wesen werden, und die Wärme des Gefühls, welche ihn diese Regeln zu modificiren und auszudehnen antreibt, ist eine höhere und wahrere Regel, wiewohl sie gerade ausnahmsweise wirkt. Wie weit man in solchem freien Ueberschreiten der Regel gehen darf, ist auch in der Kunst nur durch das feine Gefühl zu bestimmen. Denn wie das Kunstwerk ohne allen Gebrauch der Motive fremder Kunstgattungen nüchtern und unbefriedigend bleibt, so nähert es sich durch übermässigen Gebrauch derselben zu sehr der prosaischen Wirklichkeit. Die allzugenau malende Beschreibung ertödtet die Poesie, die Ueberladung mit darstellenden Verzierungen verkümmert die architektonische Wirkung des Gebäudes, die Neigung zu feineren, poetischen Motiven raubt der Malerei ihre körperliche Kraft, und ein spielendes Eingehen in das Malerische setzt die Würde der Bildsäule zur hässlichen Verzerrung oder zur todten Wachsfigur herab. Die nähere Bestimmung dieser Grenzen hängt dann von dem Geiste, der die individuelle Kunst beseelt, und daher auch von der Nationalität des Volkes ab, und das, was die Griechen sich erlaubten, mag anderen Zeiten und Völkern nicht geziemen. Sie, welche die Natur in ihrer groben materiellen Wirklichkeit nicht kannten, durften sich ihr unbefangen nähern; das künstlerische Maass, welches ihr ganzes Leben regelte, verhütete die Gefahr, durch allzugrosse Ausdehnung des Gebiets einer einzelnen Kunst gemein und prosaisch zu werden. Der strengere Ernst des christlichen Geistes und die leidenschaftliche Sinnlichkeit der entbehrenden, nordischen Völker mag eine schärfere Trennung der Kunstgattungen, eine grössere Gefahr des Versinkens in das Alltägliche und Unpoetische bedingen; bei den Griechen standen alle Künste einander nahe. Die Malerei blieb in Motiven und Mitteln dem plastischen Geiste treu, die Plastik verschmähete malerische Andeutungen nicht, die Architektur erhöhete ihre Wirksamkeit durch Sculptur und Farbe, und wurde dadurch fähig, mit den plastischen Darstellungen und den Gemälden, welche ihre Räume und Wände schmückten, ein höchst harmonisches Ganzes zu bilden. Die Poesie, im höchsten Grade das Körperliche durch leichte Andeutungen malend, und die Musik in ihrem strengen Maasse die volltönenden, architektonisch-symmetrischen Verse begleitend, schlossen sich den bildenden Künsten enge an. Im festlichen Aufzuge religiöser Feier oder auf dem Theater, das ja selbst ein religiöses Fest war, vereinigten sich dann alle Künste, um ein erhabenes und phantastisch freies Abbild des schönen griechischen Lebens im erschütternden Ernst der Tragödie oder in den kühnen Scherzen der Komödie zu geben. Wie die Künste unter einander, standen sie alle zusammen dem Leben der Wirklichkeit nahe,

Digitized by Google

und wie sich in diesem der tiefe Ernst mit der leichten Heiterkeit berührte, so waren beide auch in der Kunst nicht durch eine unübersteigliche Kluft geschieden. Wir sahen schon, wie in der plastischen Darstellung der thierische Faun durch die Gegenwart des Gottes nicht verscheucht wird. Noch deutlicher wird dieser leichte Uebergang vom Erhabenen zum Komischen in der aristophanischen Komödie, wo sich die Kunst freier ergeht, und nicht durch die Haltung des plastischen Styls gebunden ist. Wie sich hier auf eine uns höchst fremdartige Weise die Strenge der betrachtenden Parabase an die ausschweifende, parodistische Lustigkeit anreihet, haben wir nur ein Abbild des griechischen Marktes, wo der Ernst der Volksberathung und des Gerichtes mit der Scurrilität des sinnlichen Lebens und mit einem phantastischen Witze wechselte, wie er nur aus dem Gefühle der Sicherheit und Freiheit griechischer Sitte hervorgehen konnte; und zwar dies Abbild in einer Kunst, welche mit dem höchsten Bewusstsein ihrer phantastischen Allgewalt sich einer durch und durch poetischen Wirklichkeit ohne Besorgniss anschliessen durfte. Wir mögen in dieser höchst charakteristischen Erscheinung, die uns, wie gesagt, so sehr wir uns auch mit dem Griechenthum befreunden mögen, immer fremdartig bleiben wird, den concentrirten Ausdruck dessen erblicken, was die Griechen von uns und anderen sondert, ihrer nationellen Beschränkung, zugleich aber auch dessen, was sie so bewundernswürdig macht. Darin gerade lag der Keim ihrer Grösse, dass sich alle Gegensätze mit klarem Bewusstsein schieden, jedes Einzelne sich rein und gesondert darstellte, alle diese Gestaltungen aber in naher Berührung blieben, Ernst und Scherz, Leben und Kunst. Darin beruht denn auch die Herrlichkeit ihrer Kunst, dass sich die einzelnen Künste aus dem Chaos trüber Vermischung lösten, sich gleichsam zu reinen Krystallen ausbildeten, ohne die Verbindung unter einander einzubüssen. Und so war selbst das Mangelhafte, wenn einzelne dieser Künste nicht die volle Höhe ihres Styls erreichen, ein Vorzug, durch welchen jenes volle, concentrirte und harmonische Leben ihrer Kunst möglich wurde.

Wie dieses schöne Leben sich allmälig entfaltete, wollen wir in den folgenden Umrissen der geschichtlichen Entwickelung zu zeigen versuchen.

Digitized by Google

Sechstes Buch.

Die Perioden der griechischen Kunst.

Erstes Kapitel.

Erste Periode der griechischen Kunst, bis auf die Solonische Zeit.

Das Volk der Griechen ist ein Glied der grossen indogermanischen Völkerfamilie, die im Inneren Asiens ihren Sitz hatte, bevor sich die einzelnen Brudervölker der Inder, Perser, Hellenen, Römer, Germanen von einander trennten und in die Länder einzogen, wo sie ihre Cultur entwickeln sollten. Die vergleichende Sprachforschung, welche durch Vergleichung des grammatischen Baues der von diesen Völkern gesprochenen Sprachen dies grosse Resultat gewonnen, ist nun auch dazu fortgeschritten, sich einen Einblick zu verschaffen in den Culturzustand, den jene Völker vor ihrer Trennung hatten und der gleichsam die gemeinsame Mitgift aller bildet. Es hat sich dadurch herausgestellt, dass wir uns das indogermanische Volk keineswegs in primitiver Rohheit denken dürfen. Man verstand Häuser und Schiffe zu bauen und mancherlei Handwerksthätigkeit wurde geübt, für den Zimmermann hat sich im Griechischen und Sanskrit dasselbe Wort erhalten. Es ist wahrscheinlich, dass schon in dieser ältesten Handwerksthätigkeit künstlerische Elemente, wenn auch nur in einzelnen Ornamenten, hervorgetreten sein werden, wenigstens wissen wir von keinem noch so rohen Volke, das nicht dem zum Leben Nothwendigen etwas Zierendes, etwas über das blosse Bedürfniss Hinausgehendes mitgäbe, und die in der Frühzeit des Völkerlebens überwiegende Thätigkeit der Phantasie und des Gemüths lässt dies als etwas Regelmässiges erscheinen. Indessen aus einer blossen Verzierung der Lebensbedürfnisse entsteht die höhere Kunst nicht; sie hat vielmehr ihren Ursprung in den religiösen Vorstellungen der Völker. Das indogermanische Volk aber war, als es

Digitized by Google

sich trennte, noch nicht zum Bilderdienst gekommen; noch auf griechischem Boden (und ähnliche Erscheinungen finden wir bei den Brudervölkern) finden wir eine Zeit der bilderlosen Gottesverehrung. Dies ist die Periode der Pelasger, der ältesten Bevölkerung, die wir auf griechischem Boden treffen. Von der vielbesprochenen Frage, ob diese Pelasger den Griechen stammverwandt waren oder nicht, sehen wir hier ab, für unseren Zweck genügt es, darauf hinzuweisen, dass die Cultur der Griechen überall anknüpft an die der Pelasger, der pelasgische Cult in Dodona war auch den späteren Griechen heilig. Ihre Gottesverehrung war ein Naturcultus, an bestimmten Orten verehrten sie die Götter, ohne sich eine feste Gestalt von ihnen zu bilden, nur merkwürdige Naturmale, namentlich gewisse Bäume und Steine, gaben ihrer Verehrung einen Anhalt und machten eben die Oertlichkeit heilig. Zufall und physikalische Erklärungen liegen dem ältesten phantasievollen Volksgeist fern, alle auffallenden Eigenschaften eines Naturgegenstandes schrieb man daher der Thätigkeit eines Gottes zu.

Es ist schwer zu sagen, wie der Uebergang von diesen durch die Natur gegebenen Symbolen göttlicher Nähe und Wirksamkeit zu jenen Bildern der Götter stattfand, die wir bereits in den homerischen Gedichten finden. Vielleicht waren es Einflüsse fremder, götzendienerischer Völker, vielleicht die eigne, sich nach und nach mehr entwickelnde Sinnesweise der Hellenen, welche darauf hinwirkten, dass die Götter im Bewusstsein des Volkes sich allmälig immer mehr zu festen, menschenähnlichen Gestalten verdichteten, wodurch denn das Bedürfniss entstand, sie auch äusserlich so darzustellen. Gewiss ist, dass die ältesten Götterbilder, die alle von Holz waren, noch äusserst primitiv aussahen und wenig Menschenähnlichkeit hatten. Sie wurden nicht in natürlicher Grösse dargestellt, sondern waren kleine Puppen, die man ihrer Kleinheit wegen auf Säulen stellte. In einigen Darstellungen auf Münzen, Gemmen und Vasen finden wir Beispiele solcher alten Cultusbilder, steife Gestalten ohne ausgesprochene Körperform in engen, faltenlosen Gewändern mit dicht geschlossenen Beinen, symmetrisch steifgehobenen Armen, manchmal mit symbolischen Verzierungen bedeckt[1]). Die bekannte Gestalt der Diana von Ephesus ist ohne Zweifel noch ein Ueberrest aus jener frühen Zeit.

In diese steifen Götterbilder soll nun zuerst Dädalus Leben und Bewegung hineingebracht haben. Er ist, wie man schon im Alterthum einsah, eine Personification, sein Name bezeichnet ihn als den Schnitzer, und als seine Heimat gilt Athen, von welcher Stadt wir also den durch

---

[1]) Müller-Wieseler, Denkm. der alten Kunst I. Taf. 1 u. 2

Digitized by Google

Dädalus bezeichneten Fortschritt herzuleiten haben. Seine Werke sind zwar auch noch hölzerne puppenartige Götterbilder, allein nicht mehr so steif wie früher, indem er die Figuren schreitend und mit vom Leibe gelösten Armen darstellte. Wegen dieser Fortschritte wurden die dädalischen Figuren sprichwörtlich zu Mustern der Lebendigkeit, wir würden freilich auch ohne Nachrichten und Nachbildungen vermuthen können, dass sie verglichen mit der späteren Kunst, noch ein sehr seltsames Ansehen hatten.

Aus dem Dasein der Götterbilder erklärt sich als eine leichte und natürliche Consequenz die Erbauung von Tempeln. So lange man die Gottheit als eine unsichtbare, im Reiche der Natur waltende Macht verehrte, genügte ein geweihter Raum und ein Altar unter freiem Himmel, und es erhielt sich auch in bestimmten Fällen noch lange eine solche bild- und tempellose Gottesverehrung. Mit der Einführung der Bilder und der Gewöhnung an eine menschenartige Vorstellung der Götter entstand aber natürlich auch der Gedanke, dem Gotte nun auch ein Haus, einen Tempel zu bauen. Wir haben über die älteste Gestalt der Tempel keine sicheren Nachrichten, doch ist uns ein merkwürdiger, gewiss sehr alter Bau erhalten, der von allen späteren hellenischen Tempeln durchaus abweicht und wenn auch schon von Stein, doch so primitiv aussieht, dass ihm schwerlich eine lange architektonische Entwickelung vorausgegangen sein kann. Dies ist das kleine Heiligthum auf dem Gipfel des Berges Ocha auf Euboea. Innerhalb einer Umfassungsmauer, die indessen wegen der Lage des Tempels auf einer steil abfallenden Höhe nur an einer Seite erforderlich war, erhebt sich ein einfaches, aus mächtigen Steinblöcken erbautes Haus, gegen 40 Fuss lang und etwas mehr als 20 Fuss breit. Die Thür mit je einem Fenster an ihren Seiten befindet sich an der südlichen Längenseite, eine Abweichung von dem späteren Brauch, wonach die Thür an der nach Osten gelegenen Schmalseite angebracht ist, die sich indess durch die räumlichen Verhältnisse erklären lässt. Im Inneren springt in der Mitte der westlichen Wand in geringer Höhe über dem Fussboden eine Steinplatte vor, die wohl zur Aufnahme eines Götterbildes diente. Besonders merkwürdig aber ist die Construction des Daches. Die Ueberdeckung ist hier nämlich in ganz ähnlicher Weise, wie an den gleich zu besprechenden cyklopischen Thoren und Thesauren, durch allmälig einander überragende Steinbalken bewerkstelligt, nur berühren und stützen sich diese Balken nicht alle, sondern in der Mitte des Daches ist ein achtzehn Fuss langes und fast zwei Fuss breites Lichtloch gelassen, welches sich durch schräge Abkantung der dasselbe bildenden Balken nach innen zu erweitert, um eine grössere Lichtmasse einfallen zu lassen. Diese Balken

Digitized by Google

aber haben ihren Schwerpunkt auf der Wand, die eben desswegen eine sehr mächtige Dicke, von etwa vier Fuss hat. Es scheint, dass uns in diesem Heiligthum ein Beispiel vordorischer Tempelbaukunst erhalten ist, das an Alter den ältesten profanen Bauten auf griechischem Boden nicht nachstehen möchte, wie es ihnen in der Construction verwandt ist.

Die ältesten uns erhaltenen Profanbauten sind die Mauern der alten Königsburgen und Städte, welche die späteren Griechen selbst mit einem Ausdrucke der Verwunderung cyklopische Mauern nannten, wie man in christlicher Zeit auch wohl von Riesen- oder Teufelsmauern gesprochen hat. Gewöhnlich begreift man unter diesem Namen zwei unter sich nicht wenig verschiedene Arten von Mauern, von denen die eine aus gewaltigen unbehauenen Steinblöcken besteht, deren Lücken mit kleinen Steinen ausgefüllt sind, während die Blöcke der anderen mit grossem Geschick in polygonaler Form bearbeitet und so auf einander gelegt sind, dass die oberen Steine stets in die wunderlichen, scharfen Winkel der unteren Lage genau eingreifen, woraus denn eine völlig unerschütterliche Festigkeit entsteht. Doch hat nur die erste Art ein Recht auf den Namen cyklopischer Mauern, der sogar nach den Berichten der Alten nur an der Landschaft Argolis haftet, wiewohl sich manche andere den argivischen Beispielen ähnliche Mauern in und ausserhalb Griechenlands, in Italien wie in Kleinasien erhalten haben. Jene polygonale Bauweise aber scheint nicht auf so hohes Alter Anspruch machen zu können, sie geht parallel mit dem regelmässigen Quaderbau und es hing unzweifelhaft nur von der einem Ort eigenthümlichen Lagerung und Brechung des Gesteins ab, ob man in Quadern oder Polygonen baute. Unter den cyklopischen Mauern sind die von Tirynth die grossartigsten, der Reisende Pausanias meint, sie verdienten keine geringere Bewunderung als die ägyptischen Pyramiden, die Steine seien so gross, dass nicht einmal der kleinste von ihnen durch ein Gespann Maulthiere in Bewegung gesetzt werden könnte. In der That sind diese Mauern lebendige, ausdrucksvolle Zeugen jener ritterlichen, kraftvollen Zeit, deren Andenken in der griechischen Heroensage fortlebt.

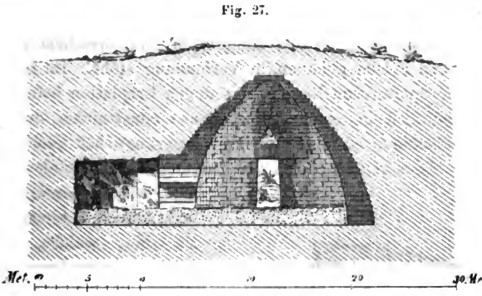
Die Thore der cyklopischen Mauern sind noch in sehr einfacher, roher Weise construirt; eine feste, leicht ausführbare Regel, um den Zweck der Thüröffnung mit dem der Beibehaltung des Zusammenhangs der Mauer zu vereinigen, existirte noch nicht. In einzelnen Fällen ist die Bedeckung der Thür durch einen einzigen gewaltigen Stein bewirkt, in anderen aber den Seitenwänden durch Auflegen überragender Steine eine schräge, nach oben zusammenlaufende Richtung gegeben, wodurch denn die obere Oeffnung schon mit einem kleineren Steine zu decken war. Die Mauern von Tiryns sind sogar im Inneren von Gängen durch-

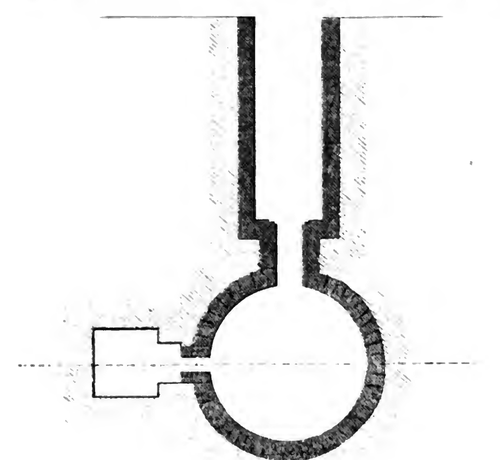
Digitized by Google

zogen, die auf ähnliche Weise durch schräg übereinander vortretende Steine bedeckt sind.

Ausser den Mauern hat sich an mehreren Orten Griechenlands ein

Fig. 27.





Schatzhaus des Atreus, Grundriss und Durchschnitt.

eigenthümlicher Theil der alten Königsburgen erhalten, ohne Zweifel weil er der festeste war, nämlich das Schatzhaus (Thesauros), ein rundes, kuppelartig spitzes Gebäude, ganz oder theilweise unterirdisch, wie es scheint ohne Beleuchtung, welches zur Aufbewahrung der Kost-

Digitized by Google

barkeiten, der schönsten Waffen, Gefässe, Becher und anderer Erbstücke diente. Dies ist wenigstens die antike Tradition, in neuerer Zeit aber hat man diese Gebäude nicht ohne Grund für Gräber der alten Könige erklärt. Am besten erhalten ist der Thesauros des Atreus zu Mycenae (Fig. 27). Er ist 50 Fuss hoch und hat ebensoviel im Durchmesser; ein schmaler Gang führt in den Hauptraum, mit welchem eine Seitenkammer, in den Felsen gehauen, in Verbindung steht. Im Inneren sieht man noch die Spuren von Nägeln, mit denen Erzplatten befestigt waren, von denen kürzlich in einem ganz ebenso construirten, in der Nähe liegenden Gebäude noch eine an ihrer ursprünglichen Stelle vorgefunden wurde. Aeusserlich scheint der Eingang mit Halbsäulen und Tafeln aus verschiedenfarbigen Marmorstücken bekleidet gewesen zu sein, welche, wenn man nach aufgefundenen Fragmenten schliessen darf, in einem ganz eigenthümlichen Style gearbeitet und mit Spirallinien und Zickzacks ziemlich abenteuerlich verziert waren (Fig. 28). Diese Ueberreste des architektonischen Schmuckes sind von der höchsten Wichtigkeit, da man mit Zuverlässigkeit annehmen darf, dass sie dem damals verbreiteten, sonst nirgends erhaltenen Style angehörten. Denn hier ist noch keine Spur jener edelen griechischen Einfachheit und Zweckmässigkeit; buntfarbige Zusammensetzung der Steine, verzierte Säulenschäfte, willkürliche, bedeutungslose Ornamente versetzen uns wie zu einem Volke ganz anderer Art[1]), und auch die Bekleidung mit Metallplatten, die wir im Inneren fanden, muss als etwas Fremdes, dem Orient, wo sie nach Berichten alter Schriftsteller vorkam, Entlehntes angesehen

Fig. 28.



Fragment einer Halbsäule vom Schatzhause des Atreus.

[1]) K. O. Müller in den Wiener Jahrb. Band 36. S. 186. Eine Reconstruction des Portals versucht Donaldson im Supplement to the antiquities of Athens, doch bleibt manches unsicher.

Digitized by Google

werden. Die kuppelartige Form dieses und ähnlicher Gebäude ist nicht durch eigentliche Wölbung, sondern durch horizontale, allmälig zusammentretende, oben durch einen Schlussstein bedeckte Steinlagen hervorgebracht. Sie ist aber hier wie an den Thoren, wo wir sie schon bemerkten, nicht eine freie Aeusserung des Geschmackes, sondern nur ein Werk der Nothwendigkeit. Bei den Schatzhäusern war sie schon durch die unterirdische Anlage bedingt; man bedurfte einer Construction, welche der Last der Erdmasse widerstand. Bei den anderen Bauten war es nicht minder der Mangel an einer bequemeren Technik, welcher zu diesem schwierigen und gewaltsamen Mittel führte. Auch bei den Aegyptern und Babyloniern fanden wir Gewölbe ähnlicher Art, nicht durch den Steinschnitt, sondern durch horizontal aufgelegte, überragende Steine gebildet, und schon oben[1]) wurde bemerkt, dass diese Form bei fast allen Völkern des Alterthums wiederkehrt. Es hat daher den Anschein, als sei sie überall selbstständig, aus gleicher Unkenntniss besserer Mittel entstanden, indessen bestimmen uns weiter unten zu erwähnende Umstände, für Griechenland lieber eine Entlehnung, als einen selbstständigen Ursprung derselben anzunehmen.

Spuren von Steinsculptur finden wir an diesen cyklopischen Mauern nicht häufig; der einzige Ueberrest einer solchen ist an dem Thor in Mycenae, eine dreieckige Relieftafel, welche über dem Thürbalken befindlich die zur Entlastung desselben erforderliche Lücke der Mauer ausfüllt (Fig. 29). Der Reliefschmuck derselben besteht zunächst in einer nach unten sich leise verjüngenden und mit einem dem dorischen nicht ganz unähnlichen Kapitäle versehenen Säule, deren Gebälk und Basis indess ganz auffallend ist. Man hat desswegen symbolische Beziehungen mancherlei Art angenommen, während Andere die Erklärung auf rein architektonischem Gebiet suchen, eine Entscheidung dürfte um so schwieriger sein, als über der obersten Platte des Gebälks etwas zu fehlen scheint, was die Spitze des dreieckigen Feldes ausfüllte[2]).

Auch die Thiere zu beiden Seiten der Säule sind nicht sicher bestimmbar. Man hält sie für Löwen und hat deshalb das Thor das Löwenthor genannt, aber es fehlt ihnen die Mähne, der Büschel am Schwanze, und die Schwänze sind auch zu kurz. Indessen ist ihre Bedeutung ohne Zweifel die der Wächter des Thores. Die Darstellung ist nicht ganz ohne Naturwahrheit, namentlich in der Biegung der Brustpartie, die durch die Richtung der jetzt fehlenden, zurückgebogenen Köpfe veranlasst ist, im Ganzen aber weichlich und stumpf, so dass

[1]) Band I. 159.

[2]) Vgl. Bötticher, Verzeichniss der Abgüsse im Neuen Museum zu Berlin, Nachtrag. Abthlg. I. 135 ff.

Digitized by Google

man nicht ohne Grund einen fremdländischen Ursprung des Werkes annimmt. Auch die Sage lässt die Cyklopen, die mythischen Urheber dieses Werkes, aus Lycien nach Argos kommen. Ausser diesem Löwenthor ist nur noch das merkwürdige Relief der Niobe am Berge Sipylos bei Magnesia zu erwähnen, welches schon die Ilias kennt. Es ist ein

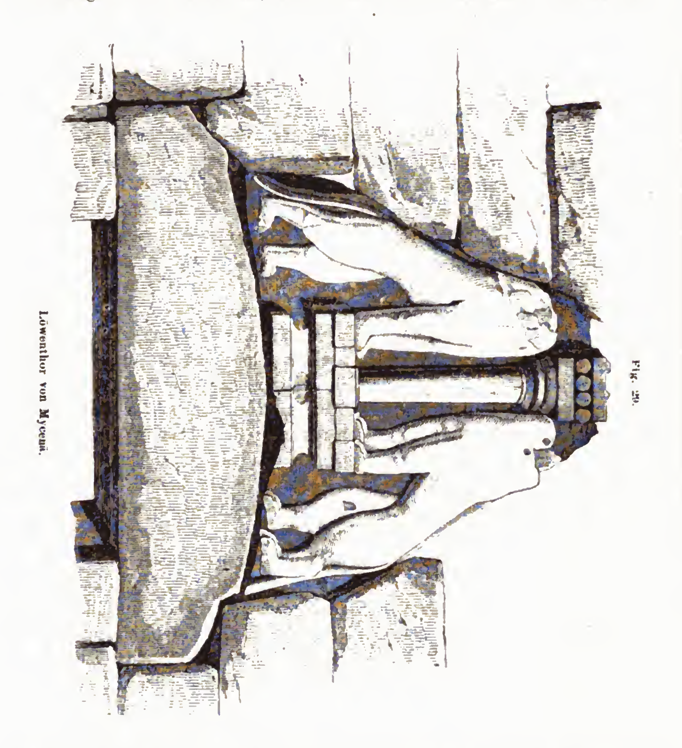


Fig. 29. Löwenthor von Mycenä.

an einer Felswand in der Höhe von 200 Fuss angebrachtes Hochrelief, in etwa dreifacher Naturgrösse, aber in ganz rohen Umrissen, eine sitzende Frau in trauernder Haltung darstellend. Neuere Reisende bestätigen die Bemerkung des Pausanias, dass man in der Nähe nichts sehe, in einiger Entfernung aber ein betrübtes Weib erkenne.

Wenden wir uns nun zu den homerischen Gedichten, die uns zuerst

ein klares und zuverlässiges Gesammtbild griechischer Verhältnisse geben. Wie sehr man sich auch die Griechen der ältesten Zeit barbarischen Einflüssen unterworfen denken mag, hier finden wir sie schon weit in der Umbildung derselben vorgeschritten. Sitten und Regierungsformen, Götterlehre und Cultus sind im Ganzen vollkommen griechisch, dem entsprechend, was sich in späterer Entwickelung entfaltete und sich mehr in einzelnen Aeusserungen als seinem inneren Geiste nach veränderte. Die Klarheit der Anschauung, das feine Gefühl für alles Menschliche, die Richtung auf männliche Thatkraft, die Freiheitsliebe und die Unbefangenheit gegen alle Satzung, alle diese schönsten Züge des griechischen Volkes zeigen sich hier schon in bedeutendem Maasse entwickelt, und vor allem ist der Schönheitssinn in seiner eigenthümlich griechischen Form schon bedeutend gereift. Homer selbst kennt zwar den Namen der Hellenen, als Gesammtbezeichnung aller Griechen, den der Barbaren als Bezeichnung aller Fremden, noch nicht. Er erzählt auch manches Barbarische so unbefangen, dass man sieht, er ist sich des Gegensatzes in allen Consequenzen noch nicht bewusst. Wir sehen daher bei ihm den griechischen Geist noch nicht auf seiner Höhe, aber schon der völligen Entwickelung genähert, und seine Gesänge selbst, in ihrer ächt griechischen Schönheit und Humanität, mussten diese Entwickelung mächtig fördern. Wenn man Homers Gesänge mit den späteren Dichtungen vergleicht und das griechische Wesen in ihnen so vollständig vorfindet, dass wenigstens für epische Dichtung schon das Höchste geleistet war, so sollte man glauben, dass auch die bildende Kunst, als ein so wesentlicher Theil des griechischen Lebens, schon vorgeschritten gewesen sein müsste. Diese Voraussetzung wird indessen nicht bestätigt; unsere Kenntniss dieser Zeit, die wir wiederum nur durch Homers Dichtungen erlangen, ist zwar eine sehr mangelhafte, indessen können wir doch mit Sicherheit entnehmen, dass der griechische Charakter in der bildenden Kunst noch nicht durchgedrungen war.

Was zunächst die Architektur betrifft, so fehlt es uns über die Gestalt der Tempel gänzlich an Nachrichten. Die Burgen der Könige lernen wir genauer kennen und finden sie geräumig, mit manchen Bequemlichkeiten einer noch einfachen, patriarchalischen Sitte versehen, im Inneren mit Säulen und selbst mit kostbarem Schmucke verziert. Das Königshaus in Ithaka mit seiner grossen Säulengetragenen Versammlungshalle, mit Nebenkammern und Frauengemächern wird uns in der Odyssee anschaulich genug. Andere fürstliche Wohnungen, des Menelaos, des Alkinoos, scheinen bei ähnlicher Einrichtung noch prachtvoller ausgeschmückt. Erzplatten an den Wänden werden erwähnt, und die Gesimse, Pfeiler und Thüren hatten anderen Metallschmuck, so

Digitized by Google

dass das Ganze in fabelhafter Pracht strahlte [1]). Offenbar begegnen wir hier derselben Geschmacksrichtung, wie an jenen Thesauren, die ebenfalls im Inneren mit Erz bekleidet waren. Weit einfacher dagegen waren die Grabmäler, schlichte Erdhügel mit einem Stein auf der Spitze und an der Basis rund ummauert. Griechenland und die Ebene von Troja sind noch voll von solchen Grabhügeln, Pausanias gedenkt ihrer an vielen Orten mit den Namen gefeierter Heroen, deren Andenken mit ihnen verknüpft war, so dass wir sie als eine dieser Zeit eigenthümliche Form betrachten dürfen.

Hinsichtlich der Plastik sind Homers Nachrichten über die Bilder der Götter unzureichend, er erwähnt eine Statue der Pallas in Troja, die sitzend dargestellt war, da die troischen Frauen ihr das Gewand auf die Kniee legten (Il. 6, 301), aber Näheres erfahren wir nicht. Schwerlich dürfen wir sie uns weiter fortgeschritten denken, als jene alten hölzernen Idole, die wir oben erwähnten, wenigstens erscheint das troische Palladion, das berühmte Bild der streitbaren Pallas, dessen Raub zum Fall Troja's nothwendig war, auf späteren Darstellungen in durchaus primitiver Gestalt. Etwas genauer werden wir über die profane Kunst unterrichtet. Manche kunstreich verzierte Geräthe, die Fackelhaltenden Jünglinge im Hause des Alkinoos und das Gewand, in welches Helena viele Kämpfe der Troer und Achäer hineinwebt, deuten darauf hin, dass die Kunst damals schon verbreitet und beliebt war, und die Beschreibung des Achillesschildes, die manches Undarstellbare enthält, lässt nicht auf eine Unbekanntschaft mit ihr schliessen, sondern ist nur als ein dichterisches Gemälde aufzufassen, bestimmt, die hohe Kunstfertigkeit des göttlichen Werkmeisters Hephästus zu schildern. Beachtenswerth ist aber, dass von mehreren kunstreichen Metallwerken bemerkt wird, dass sie von den Phöniziern stammten, es scheint, dass Griechenland damals noch abhängig war von der älteren Cultur des Auslandes.

An die Betrachtung der ältesten Kunst im eigentlichen Griechenland knüpfen wir eine kurze Uebersicht über die ältesten Kunstleistungen einiger den Griechen verwandter Völkerschaften Kleinasiens. Es sind drei

---

[1]) Telemachos im Saale des Menelaos:

Schaue doch, Nestors Sohn, der das Herz mir im Busen erfreuet,
Schaue den Glanz doch des Erzes umher in dem hallenden Hause,
Auch des Goldes, des Silbers, des Elfenbeins und des Bernsteins.
Also glänzet wohl Zeus, dem Olympier, innen der Vorhof.

Digitized by Google

Völker, die theils durch Sprache und Cultus, theils durch geschichtliche Ereignisse mit den Griechen zusammenhängend, gerade für die älteste Cultur Griechenlands bedeutsam sind, während sie in späterer Zeit sich mehr empfangend als gebend verhalten. Diese Völker sind die Lyder, Lycier und Phryger, von denen nach der Sage sowohl Künste als Gottesdienste den ältesten Griechen mitgetheilt wurden, wir bemerkten schon oben, dass die Cyklopen von Lycien stammen sollten. Indessen zeigen die Denkmäler dieser Völker, die den Ausgrabungen der letzten Jahrzehnde verdankt werden und nur in Gräbern bestehen, doch nur zum Theil eine deutliche Verwandtschaft mit den griechischen.

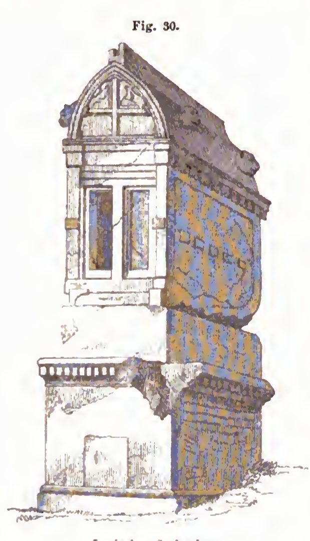
Das erste dieser Völker sind die Lyder, zwar nicht den Griechen stammverwandt, aber doch eng in ihre älteste Geschichte verflochten. Denn der Lyder Pelops war der Ahnherr jener achäischen Fürstenhäuser im Peloponnes, des Atreus mit seinen Söhnen Agamemnon und Menelaos, deren Namen mit den oben geschilderten erzbekleideten Thesauren und Palästen verknüpft sind. Grade in Lydien aber finden wir dieselbe Form des Grabmals, die dem homerischen Griechenland, wie wir sahen, eigenthümlich war. In der Nähe von Sardes und von Smyrna nämlich erheben sich zahlreiche, zum Theil höchst kolossale Hügelgräber, von denen dort das Grabmal des Alyattes, hier das sogenannte Tantalosgrab die bedeutendsten sind. Von jenem spricht schon Herodot mit der grössten Bewunderung und bestimmt seinen Umfang auf 3800 Fuss, was nach neueren Messungen nicht sehr übertrieben scheint. Fünf Pfeiler oder Kegel standen oben darauf, an welchen sich diejenigen, die sich an dem Bau betheiligt, inschriftlich verewigt hatten, in neuerer Zeit sind die aus Marmorquadern gebaute, freilich schon ausgeraubte Grabkammer und auch Reste dieser Pfeiler aufgefunden. Von geringeren Dimensionen aber noch immer sehr bedeutend ist das Tantalosgrab am Sipylos. Es erhebt sich auf einem kreisrunden, ummauerten und von einem Gesimse umsäumten Unterbau, in dessen Innerem andre concentrische Mauerringe angebracht und durch radienförmige Mauern verbunden sind. In der Mitte des Unterbaues, dessen Durchmesser 200 Fuss beträgt, befindet sich die kleine viereckige Grabkammer, die spitzbogig mit allmälig über einander vorkragenden Steinen überwölbt ist, also in der Weise, die wir auch an den griechischen Thesauren fanden. Man darf wohl als gewiss annehmen, dass zwischen diesen lydischen Königsgräbern und den entsprechenden griechischen Bauten ein historischer Zusammenhang besteht.

Wir wenden uns sodann nach Lycien, einem mit Griechenland durch Religion und Sage eng verbundenen Lande, dessen Sprache nach den bis jetzt entzifferten Inschriften gleichfalls der griechischen sehr

Digitized by Google

nahe steht, fast als ein Dialekt derselben zu bezeichnen ist. Hier hat namentlich der Engländer Fellows eine grosse Anzahl eigenthümlicher Gräber entdeckt. Es sind theils Freibauten, thurmartige Pfeiler mit flachem Dach, und häufiger sarkophagähnliche Denkmäler, auf hohem Unterbau ruhend und von einem spitzen Bogen gedeckt (Fig. 30), so dass die Grabkammer hoch über dem Boden, manchmal unmittelbar unter dem Dach sich befand, theils aber in den Felsen gehauene Gräber mit frei hervortretenden Façaden. Die eine Classe der letzteren zeigt ionischen Styl und wird daher erst später näher zu betrachten sein, die andre ungleich primitivere aber gewährt die merkwürdige Anschauung einer auf das Genaueste in Stein übertragenen Holzarchitektur. Ganze Felswände sind bedeckt mit solchen von vorragenden Baumstämmen überdeckten und mit einem steilen, bald spitzbogigen bald gradlinigen Giebel gekrönten Gräbern. (Fig. 31).

Fig. 30.



Lycischer Sarkophag.

Endlich die Phryger, ebenfalls durch Sprache und vielfältige Mittheilung von Künsten und Gottesdiensten den Griechen sehr nahe stehend. Auch bei ihnen finden wir, wie in Lycien, eine doppelte Art von Felsengräbern, eine spätere, sichtlich unter griechischem Einfluss stehende, zu welcher aber nicht der ionische, sondern dorische Styl benutzt ist, und eine durchaus selbstständige, unzweifelhaft hochalterthümliche. Die Façaden der letzteren stellen eine viereckige Wand von etwas grösserer Breite als Höhe nebst einem dieselbe bekrönenden flachen Giebel und somit ungefähr den Umriss eines Hauses dar, sie treten aber nicht so frei und kräftig hervor, wie in Lycien, sondern sind von sehr flachem Relief und ohne alle architektonische Gliederung. Die Wandfläche besteht nämlich aus einem mittleren, fast quadratischen Felde, in welchem sich unten die sehr niedrige Thür der Grabkammer öffnet und das entweder unverziert oder mit einem mäanderartigen, aus rechtwinkelig gebrochenen Linien gebildeten Muster bedeckt, und einem dieses Wand-

Digitized by Google

feld oben und auf den Seiten umschliessenden Rahmen, der aber ebenfalls nur mit einem durchgeführten Muster von Rauten oder ähnlichen

Fig. 31.



Lycische Felsengräber.

gradlinigen Formen geschmückt ist. Eine gleiche Decoration haben dann die beiden balkenartig gestalteten Dachschrägen des Giebels, so jedoch,

Digitized by Google

dass sie auf ihrer Spitze jede in eine der ionischen Volute ähnliche Gestalt auslaufen, welche beide aneinanderstossend den Giebel bekrönen. Das Ganze gleicht hienach mehr einem von leichten Stäben gebildeten und mit Teppichen bekleideten Zelte, als einem festen Bau und hat nur durch den flachen Giebel und durch die freilich in ungewöhnlicher Weise verwendete Volute einige Verwandtschaft mit der griechen Architektur. Das grösseste und wahrscheinlich auch älteste dieser Monumente ist das Grab des Midas bei Doghan-lu, etwa vierzig Fuss hoch und von einer phrygischen Inschrift umgeben, in welcher sich der Name des Königs Midas findet.

Blicken wir zurück auf die oben geschilderte Kunstthätigkeit des ältesten Griechenlands, so begegnen wir kaum irgendwo einer eigenthümlich hellenischen Form. Während im Leben und in der Dichtung das griechische Gefühl sich schon kräftigst regte, war in der Baukunst und im Bildlichen der griechische Sinn noch vom orientalischen Geiste gefesselt. Dies dauerte bis zum Auftreten des dorischen Stammes, erst die unter dem Namen der dorischen Wanderung bekannte politische Umwälzung rief eine neue und eigenthümlich hellenische Thätigkeit auf dem Gebiet der Kunst hervor. Der Stamm der Achäer, auf dem die Cultur des homerischen Griechenlands beruht, verlor durch die Dorier, welche erobernd aus den nördlichen Gebirgen in die unteren, milderen Gegenden herabstiegen, seine politische Bedeutung, und von nun an sind es die Stämme der Dorier und Ionier, von denen alle höhere Cultur Griechenlands ausgeht. Der dorische Stamm erscheint als der Vertreter des nationalen, männlichen Elementes, ernst und kräftig, während der weichere Sinn der Ionier gewandter, empfänglicher, für die Künste des Friedens, Dichtung und Bildung, geschickter, aber auch dem Eindringen des Fremden und dadurch dem Verfall der Sitte und der Auflösung in egoistische Vereinzelung mehr ausgesetzt war. Der Gegensatz und die Wechselwirkung dieser Stämme ist eine der glücklichen Eigenthümlichkeiten des hellenischen Volkes, welche es vor einer einseitigen Richtung behütete und eine umfassende Bildung beförderte. Ohne den höheren sittlichen Ernst des Dorismus würde die Empfänglichkeit des ionischen Stammes nicht so gediegene Früchte getragen, ohne diesen weichen Sinn jener der zartesten Blüthen entbehrt haben. Besonders wichtige Ergebnisse dieser neuen, von den Doriern gegebenen Anregung waren die Ausbildung strenger Zucht und Sitte, die höhere Achtung männ-

Digitized by Google

licher Kraft, die Wichtigkeit, welche den gymnastischen Uebungen beigelegt wurde, die Verbindung des gesammten Hellas zu den grossen Kampfspielen. Aber auch manche Nachtheile waren damit verbunden, und nicht bloss vorübergehende. Eine gewisse Härte trat zunächst an die Stelle der milden, menschlichen Gesinnung der homerischen Griechen, und als diese wieder nachliess, waren wenigstens einige Züge der früheren patriarchalischen Zeit verschwunden. Jene edle Gestalt der Weiblichkeit, welche wir in der Penelope, Andromache und Nausikaa des Homer erkennen, finden wir nun nicht mehr. Die Frauen wurden entweder mehr oder weniger in orientalischer Abgeschlossenheit gehalten, wo sie denn an der Oeffentlichkeit des Lebens und an der geistigen Bildung der Männer keinen Antheil hatten, oder sie erhielten, wie es in den dorischen Staaten geschah, eine der männlichen ähnliche Erziehung, bei der dann das eigentlich Weibliche ohne Ausbildung blieb. Das Vorherrschen des männlichen Elements begünstigte zwar die bürgerlichen Tugenden, aber nicht die, welche dem Kreise der Familie angehören, und führte ausserdem zu einer Entsittlichung in dieser Beziehung, welche das Verderben und die Schmach Griechenlands wurde.

Es ist begreiflich, wie diese Sinnesänderung den bildenden Künsten förderlich sein musste; sie gab ihnen Ernst und Ruhe, Klarheit und Maass. Betrachten wir die Gestalten Homers, so ist die plastische Anlage unverkennbar, allein eben so deutlich zeigen seine Gedichte selbst, dass sie noch nicht ganz gereift war. Seine Götter wenigstens schildert der Dichter in ihren Handlungen zwar menschlich und bestimmt, in ihrer Körperbildung aber noch zum Theil mit phantastischen Zügen; sie sind von ungeheurer Grösse, im Falle mehrere Aecker Landes bedeckend, in ihren Bewegungen maasslos, die Schritte reichen vom Himmel zu den Gebirgen der Erde. Damit sie sich plastisch gestalteten, bedurfte es noch des genaueren Eingehens in die menschliche Natur, des beschränkenden Maasses. Dies konnte freilich bei so entschiedener Anlage nicht ausbleiben, sobald sich der Sinn auf die menschlichen Verhältnisse, auf das Bürgerliche und Sittliche mit Schärfe und Liebe wandte; ehe aber diese plastische Richtung für die Kunst fruchtbar wurde, musste sie das wirkliche Leben durchbilden, und diese Arbeit war besonders in Griechenland eine lange und langsame, weil fromme Ehrfurcht vor dem Hergebrachten ein wesentlicher Zug der hellenischen Gesinnung war. Eben dieser Langsamkeit der ersten Schritte höherer Cultur verdankt Griechenland die vollendete Schönheit seines Wesens, es wuchs wie ein wohlgearteter Jüngling, in strenger Zucht und Mässigkeit heran, um im reiferen Alter desto sicherer und schöner aufzutreten. Der Sinn war auf das Nöthige gerichtet; die

Digitized by Google

Verfassungen der Staaten zu gründen, die Bürger in reiner Sitte zu erziehen, die Bande zu knüpfen, welche die vielgestaltigen Landschaften Griechenlands vereinigen sollten, dies war das Kunstwerk, für welches die Männer des lykurgischen und solonischen Zeitalters begeistert waren. Das hohe Selbstgefühl des griechischen Volkes, sich zu allem Edelen und Hohen berufen zu glauben, lag dieser Begeisterung zum Grunde, und führte, als es sich in der Gestaltung der wirklichen Dinge bewährt hatte, auf die künstlerische Durchbildung und Darstellung. Nach der Gründung äusserer Ordnung, bei zunehmendem Reichthume und fortdauerndem Frieden brachte der Wetteifer der einzelnen, aufblühenden Gemeinwesen grosse Bauunternehmungen, kostbare Weihgeschenke an berühmte Tempel und Orakelstätten, endlich den Wunsch hervor, ihre verdienten Bürger, die Besieger der Tyrannen oder die, welche in den Kampfspielen zum Ruhm ihrer Vaterstadt den Preis davon getragen hatten, durch Bildsäulen zu ehren.

In dieser Periode einfacher Sittenstrenge machten sich nun die Gefühle, welche die grossen politischen und sittlichen Veränderungen herbeigeführt hatten, auch auf künstlerischem Gebiete geltend. Der griechische Geist streifte zunächst in der Architektur den Schmuck asiatischer Pracht ab, und erzeugte jenen folgereichen Formgedanken, den ich schon oben als den Ausgangspunkt hellenischer Kunst bezeichnete, den Gedanken des Säulenhauses, des peripterischen Tempels. Mag man auch immerhin den einfacheren Antentempel als eine frühere Form des dorischen Tempels betrachten, so ist doch der Peripteros gewiss so alt wie die dorische Wanderung, denn wir haben Kunde von einem gleich nachher in dieser Form erbauten Tempel. Das Genauere seiner Entstehung wissen wir nicht; ob er die Folge eines absichtlichen Strebens gewesen, um die einfache Tempelhütte mit einer ihre Würde andeutenden Umgebung zu versehen, sie unter den Säulengetragenen Baldachin des Daches zu stellen, ob er noch in Holz, dem ältesten Material des dorischen Tempels, und dann etwa in einem Mischstyl mit Holzbalken und weit gestellten Steinsäulen ausgeführt wurde [1]), ob demnächst Studien ägyptischer Architektur weniger wegen einzelner Berührungspunkte, wie der dort vorkommenden sogenannten protodorischen Säule, als wegen der dort so gründlich ausgebildeten Praxis des Steinbaues vorhergegangen sein mögen oder andere Vorbilder eingewirkt haben, das alles müssen wir dahin gestellt sein lassen; aber im Wesentlichen war die Schöpfung des dorischen Tempels, dieses so organisch durchgebildeten und in sich einigen Ganzen, gewiss eine selbst-

---

[1]) Semper, a. a. O. II. 408.

Digitized by Google

ständige That des griechischen Volkes, hervorgegangen aus dem strengen architektonisch bildenden Geiste, der auch in den Verfassungen der Städte wirksam war. Einfachheit, Gleichheit, Mässigkeit, männliche Kraft, Verbannung des barbarischen Luxus der Fürstenhäuser waren hier wie dort die glücklich gelösten Aufgaben.

Als die technische Grundlage des dorischen Styls mag man mit einigem Rechte die Anwendung des Steinbalkens betrachten, welcher die enge Stellung der Säulen und in weiterer Folgerung die einfache, streng auf das Nothwendige oder Zweckmässige gerichtete Durchbildung aller Theile bedingte, aber schon dieser Gebrauch des Steinbalkens selbst, die Durchführung desselben Materials im ganzen Bau, hat auch eine ästhetische Bedeutung und giebt die Richtung an, der gemäss dann alle Details mit bewundernswerther Feinheit des Sinnes ausgebildet sind. Die nähere Betrachtung derselben, die wir schon oben angestellt haben, zeigt deutlich, wie vortrefflich sie alle jenem Gedanken des Peripterischen entsprechen, und es ist begreiflich, dass man in dieser Frühzeit unmittelbar nach dem Auffinden dieser ächt nationalen Form ihre Eigenthümlichkeiten strenge, selbst mit einiger Uebertreibung der dichteren Säulenstellung, der Schwere des Gebälks u. s. f. durchführte.

Von den ältesten dorischen Tempeln geben uns die Schriftsteller nur kurze unzureichende Angaben, bis auf einen, den uns Pausanias (V. 16) etwas näher beschreibt. Dies ist der merkwürdige, kurz nach der dorischen Wanderung erbaute Tempel der Hera in Olympia, ein Peripteros mit sechs Säulen vorn und hinten. Das von den Säulenreihen umschlossene Haus hatte die Form eines Antentempels, aber nicht eines einfachen nur mit einer Vorhalle versehenen, vielmehr entsprach dieser Vorhalle ein Hinterhaus, welches ebenso wie jene durch zwei Säulen geöffnet war. Eine der beiden Säulen des Hinterhauses war von Holz, die vermuthlich zur Erinnerung an einen früheren Holztempel beibehalten war. Die uns erhaltenen Monumente reichen nicht in die Zeit dieses Baues hinauf, doch gehören wenigstens zwei derselben noch dieser Periode an, wie man bei dem einen aus seinen Bildwerken, bei dem anderen besser erhaltenen aus dem hochalterthümlichen Charakter seiner Formen schliessen darf. Jenes ist der Tempel von Assos, welcher in roherem Stein ausgeführt ist, und in einigen Punkten von dem ausgebildeten Dorismus der späteren Zeit abweicht. Es fehlen nämlich die Tropfen unter den Triglyphen und ausserdem ist der Architrav mit Reliefs verziert, die unten näher zu betrachten sind. Der andere ist der Tempel von Korinth (Fig. 32), der in den wesentlichen Formen durchweg der späteren Entwickelung des dorischen Styls entspricht und nur in den Verhältnissen davon abweicht. Nur sieben (vor

Digitized by Google

Kurzem noch zwölf) Säulen und ein Stück des Architravs sind erhalten. Die Säulen sind höchst niedrig, noch nicht vier Durchmesser hoch und sehr stark verjüngt, übrigens aber mit zwölf Kannelluren und einem durch drei Einschnitte gebildeten Säulenhalse versehen, die Kapitäle etwas weniger kräftig als die späteren; der Charakter hat eine gewisse Trockenheit. Das Material ist ein geringerer, mit Stuck bekleideter Stein, welcher Umstand denn natürlich auch ein Motiv für schwerere Verhältnisse war.[1])

Fig. 32.



Tempel zu Korinth.

Auch die erste Anwendung des ionischen Styls fällt in diese Periode. Entstanden ist derselbe wahrscheinlich im kleinasiatischen Griechenland, unabhängig vom dorischen Styl, aber nicht ganz unabhängig von der Bauweise der älteren Culturvölker Asiens. Einzelne Aehnlichkeiten, auf die wir schon im ersten Bande[2]) hinwiesen, lassen darüber keinen Zweifel. Diese Einzelheiten sind indess zu wenig erheblich und das Ganze ist zu eigenthümlich, als dass wir nicht auch den ionischen Bau als eine ächt hellenische Schöpfung betrachten müssten. Wann derselbe entstanden, wissen wir nicht, jedenfalls in einer Zeit, von welcher die uns erhaltenen Monumente um Jahrhunderte ent-

[1]) Uebrigens herrscht hinsichtlich der Datirung der erhaltenen architektonischen Monumente, mit Ausnahme der durch geschichtliche Notizen bestimmbaren, grosses Schwanken. In der Plastik und Malerei wird mit viel grösserer Sicherheit die Stylperiode erkannt, als in der Architektur.

[2]) S. 168.

fernt sind, denn schon im eigentlichen Griechenland finden wir ihn bereits am Ende des siebenten Jahrhunderts und zwar an einem Beispiel, welches auf eine noch frühere Anwendung schliessen lässt. An einem und demselben Gebäude nämlich, an dem zur Aufnahme von Weihgeschenken gebauten Schatzhause des sicyonischen Tyrannen Myron in Olympia, waren beide Baustyle, der dorische und ionische, zur Anwendung gekommen. Ueber die älteste Gestalt des ionischen Styls, über die Veränderungen, die in der unseren Denkmälern vorausliegenden Zeit mit ihm vorgegangen sein werden, sind wir nicht besser unterrichtet als beim dorischen Styl, nur dies dürfen wir für die ionische Säule aus der Form ihres in der Vorder- und Seitenansicht verschiedenen Kapitäls schliessen, dass sie nicht für periptale Verwendung geschaffen wurde. Jenes oben (S. 22) beschriebene ionische Eckkapitäl ist sichtlich keine ursprüngliche Form, sondern erst durch die peripterale Anordnung nothwendig geworden [1]). Auf einige andere Veränderungen in der Entwickelung des ionischen Styls lassen die schon erwähnten, ionisch gebauten Felsengräber Lyciens schliessen, die, wenn auch selbst nicht aus sehr alter Zeit, doch eine frühere architektonische Form festgehalten zu haben scheinen. An diesen Felsfaçaden nämlich erscheinen die Zahnschnitte sichtlich als die vorspringenden, den inneren Raum bedeckenden Balken, ausserdem fehlt der Fries, und auch die Säulen scheinen zufolge der bisher publicirten Zeichnungen in der Bildung des Kapitäls zum Theil ursprünglicher als die der griechischen Tempel (Fig. 33).

Fig. 33.



Lycisches Felsengrab mit ionischer Façade.

[1]) Vgl. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 191 und Semper II. 443.

Digitized by Google

Die Bildkunst schloss sich wahrscheinlich an die Baukunst an, doch wie es scheint, ohne bedeutenden Erfolg. Einige Kunstnachrichten dieser Zeit haben noch einen mehr fabelhaften als geschichtlichen Charakter. Dahin gehört die Erzählung, welche man von der Entstehung der Plastik, der Bearbeitung des Thones zu Bildwerken, gab. Die Tochter des Butades, eines Töpfers von Korinth, habe, erzählt man sich, beim Schein der Lampe den Schatten ihres Geliebten, als er am Tage vor seiner Abreise bei ihr sass, an der Wand mit Linien umzogen, der Vater nachher diesen Schattenriss mit Thon belegt und danach ein Bild geformt, und es mit anderen Töpferwaaren eingebrannt. Noch in später Zeit, bis zur Eroberung Korinths durch Mummius, soll man dies Bild des Geliebten gezeigt haben. Es versteht sich, dass dem artigen Mährchen keine historische Bedeutung unterzulegen ist, doch erscheint andererseits der Töpfer Butades ganz wie eine historische Figur, indem von ihm berichtet wird, dass er zuerst Masken in flachem Relief auf die äussersten Hohlziegel der Dächer gesetzt und nachher auch Hautreliefs gemacht habe. Jedenfalls war Korinth schon frühe als der Sitz blühender Thonbildnerei berühmt, und man nahm an, dass von hier aus diese Kunst sich nach Italien verbreitet habe. Als nämlich, so wird uns berichtet, der Tyrann Kypselos (Ol. 30) das oligarchische Geschlecht der Bacchiaden aus Korinth vertrieb, sei einer von ihnen, Demaratus, der Vater des Tarquinius Priscus begleitet von den Plasten Eucheir, Diopos und Eugrammos, deren Namen freilich mehr Bezeichnungen von Thätigkeiten als von Individuen zu sein scheinen, nach Italien ausgewandert. Auch in anderer Beziehung scheint Korinth eine hervorragende Stelle in der älteren Kunstgeschichte einzunehmen; die Erfindung der Tempelgiebel wird den Korinthern zugeschrieben, und nicht mit Unrecht führt man eine gewisse Classe alter Thonvasen, von denen wir sogleich näher sprechen werden, auf Korinth als Ausgangspunkt zurück. Selbst bedeutendere Kunstwerke gingen in dieser Periode von Korinth aus. Eine Statue des Jupiter in kolossaler Grösse soll der obenerwähnte Tyrann Kypselos oder sein Nachfolger Periander nach Olympia geweiht haben. Berühmt war auch ein anderes, schon in älterer Zeit verfertigtes Weihgeschenk von ihm in dem Tempel der Juno daselbst, eine Lade von Cedernholz, welche in mehreren Streifen über einander sehr zahlreiche bildliche Darstellungen aus der Geschichte der Heroen, zum Theil mit Beziehung auf die olympischen Spiele, enthielt, wovon wir die ausführliche Beschreibung des Reisenden Pausanias besitzen. Die Gestalten dieser Reliefs waren theils wie die Kiste selbst, von Cedernholz, theils aber von Gold und Elfenbein; beigefügte Inschriften (zum Theil noch in alterthümlicher Weise, bustrophedon,

Digitized by Google

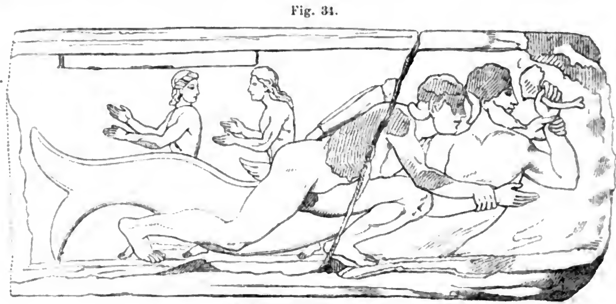
d. h. nach Art der Furchen des Pflugs, umwendend, geschrieben) gaben die Erklärung. Der Meister dieses reichen Werks ist unbekannt, vom Styl und von der Composition desselben aber geben uns die älteren Vasengemälde, denen es nach der eingehenden Beschreibung des Pausanias sehr verwandt war, eine deutliche Vorstellung. Andere Orte blieben nicht hinter Korinth zurück. Auf Chios war schon seit Ol. 30 eine Schule der Marmorsculptur thätig, und Glaukos von Chios erfand um Ol. 22 die Löthung des Eisens, während man in homerischer Zeit die Verbindung des Metalls nur durch Bänder und Nägel herzustellen wusste. Von ihm befand sich in Delphi ein Untersatz zu einem Mischgefäss von so grosser Zierlichkeit, dass „Kunst des Glaukos" eine sprichwörtliche Redensart wurde. Von kunstreichen Metallgeräthen, wie wir sie schon in den homerischen Gedichten fanden, erfahren wir in dieser Periode öfter, Herodot erwähnt als ein Weihgeschenk samischer Kaufleute einen grossen Kessel, mit vorragenden Greifenköpfen verziert und auf sieben Ellen hohen knieenden Figuren ruhend. Auch am hesiodischen Schild des Herakles, dessen Beschreibung schon desswegen als dichterisches Gemälde zu fassen ist, weil sie eine theilweise Nachahmung des homerischen Achillesschildes enthält, sind in den von diesem Vorbild unabhängigen Scenen unläugbare Reminiscenzen wirklicher Kunstwerke zu erkennen. Als das älteste aller Erzwerke beschreibt Pausanias eine von ihm in Sparta gesehene Zeusstatue, die aus einzelnen Stücken getriebenen Erzes bestand, welche nicht durch Löthung, sondern mit Nägeln, also nach der ältesten Weise zusammengeheftet waren. Der Künstler war Klearchos aus Rhegium, den Einige zu einem Schüler des Dädalus machten, Andere freilich erst in spätere Zeit setzten. Auf dem Gebiet der religiösen Kunst scheint in dieser Periode kein erheblicher Fortschritt gemacht zu sein, die Götterbilder in den Tempeln hatten gewiss noch ein sehr primitives Aussehen, und die Weihgeschenke, in deren Anfertigung die religiöse Kunst nächst dem Tempelbild die ältesten und reichsten Aufgaben fand, bestanden in alter Zeit, wie wir vom delphischen Tempel wissen, nicht in Bildsäulen, sondern in ehernen Kesseln und Dreifüssen. Auch die profanen Kunstwerke waren im Ganzen mehr decorativer Art und dem Gebiet des Kunsthandwerks angehörig.

An beglaubigten plastischen Werken dieser Periode fehlt es unseren Museen ganz, höchst gering ist die Zahl derer, welche mit Wahrscheinlichkeit dahin gerechnet werden können. Zunächst die Reliefs vom Architrav des oben besprochenen Tempel von Assos. Sie sind nicht in Marmor, sondern in Granit ausgeführt, wodurch das Unvollkommene des Styls noch auffälliger wird. Grossentheils enthalten sie

Digitized by Google

Reihen von Thierfiguren, Stiere, Löwen, Hirsche, zum Theil mit einander im Kampf, ferner Centauren, menschliche Figuren zu einem Gelage verbunden, endlich auch eine mythologische Scene, nämlich die Bedrängung eines in einen Fischleib auslaufenden Dämon durch Herakles, umgeben von erschreckt davoneilenden Frauen, die wohl für Nereiden zu halten sind (Fig. 34). Welche Verbindung zwischen diesen verschiedenartigen Gegenständen stattgefunden, ja ob überhaupt eine solche vorhanden gewesen sei, lässt sich nicht gewiss sagen. Sehr auffallend ist auf der letzten Tafel der Proportionsunterschied zwischen den kämpfenden und davoneilenden Figuren, der sich in den anderen Darstellungen in ähnlicher Weise wiederholt und nur die extreme Durchführung einer vielen namentlich alterthümlichen griechischen Reliefs und Vasengemälden gemeinsamen, auch auf etruskische und römische Reliefs über-

Fig. 34.



Relief vom Tempel zu Assos.

gegangenen Eigenthümlichkeit ist, wonach nämlich zur harmonischen Ausfüllung des gegebenen Raumes alle Figuren gleich hoch, und zwar bis an den Rand des Reliefs hinaufreichen müssen. Die nothwendige Folge davon war ein merklicher Proportionsunterschied der einzelnen Figuren, sitzende oder gar liegende Figuren mussten bedeutend vergrössert werden, so wie wir es an diesen Reliefs sehen. Gewiss gehören dieselben zu den primitivsten der griechischen Kunst, es lässt sich schwer denken, dass ihnen eine lange Entwickelung voraufgehen sollte.[1]) Ausserdem dürfte eine auf der Insel Thera gefundene, jetzt

[1]) Für die genauere Zeitbestimmung der Reliefs und des Tempels ist vielleicht zu beachten, dass in der Scene des Gelages die Männer nicht mehr zu Tische sitzen, wie es Sitte bei Homer ist, sondern bereits liegen, und dass der Figur des Herakles, ebenso wie auf den ältesten Vasenbildern, Keule und Löwenhaut noch fehlen, womit er erst seit Ol. 40 bekleidet wurde.

Digitized by Google

in Athen befindliche Apollostatue aus Marmor nebst einem ihr nicht unähnlichen Marmorkopf in London noch in diese Periode gehören. Sie ist das roheste Exemplar eines vielfach erhaltenen Typus, dessen besten Vertreter wir in der folgenden Periode genauer kennen lernen werden. Hier genüge desswegen die Angabe, dass es eine nackte Jünglingsfigur mit herabhängenden Armen in steif ruhiger Stellung ist. Auch von dieser Statue glauben wir annehmen zu dürfen, dass ihr keine längere Entwickelung der Bildhauerkunst vorangegangen sein kann. Endlich sind noch einige in den Museen von Paris und Berlin befindliche Bildwerke von Cypern zu erwähnen, unter denen namentlich kleine Figuren der Aphrodite interessant sind. Sie halten in der einen Hand eine Blume, mit der anderen heben sie zierlich das Gewand und entsprechen somit ganz den gewöhnlichen altgriechischen Darstellungen der Aphrodite, nur im Gesicht haben sie etwas durchaus Ungriechisches, Asiatisches. Es scheint, dass die Griechen die ältesten Bilder der Aphrodite, die ja keine ursprünglich griechische Gottheit war, aus dem Orient erhielten und dann nach ihrem Schönheitssinn umbildeten.

Endlich gehören auch einige der auf uns gekommenen Vasenmale-

Fig. 35.



Vase des ältesten Styls, in München.

reien dieser Epoche an. Als die ältesten Beispiele dieser Gattung betrachtet man mit Recht die mit blossen Thierfiguren und Ornamenten bemalten, zahlreich erhaltenen Vasen (Fig. 35). Denn es ist in ihnen

Digitized by Google

von griechischer Individualität noch sehr wenig zu spüren, sie sind, wie schon im ersten Bande bemerkt wurde[1]), gewissen assyrischen, ebenfalls mit Streifen von Thierfiguren verzierten Bronzeschaalen überraschend ähnlich, und auch die in bunter Fülle über die Lücken zwischen den Thieren ausgestreuten Ornamente sind, wie überhaupt der grösste Theil der griechischen Ornamente, nicht von den Griechen erfunden.[2]) Die Formen dieser Gefässe sind gewöhnlich bauchig und erscheinen dadurch noch gedrückter, dass sie mit mehreren Figurenstreifen ringförmig verziert sind, den Thieren fehlt es nicht an lebendigem Ausdruck, der aber auch den orientalischen Vorbildern eigen ist. Auch andere Darstellungen, phantastische Gestalten von Göttern und Dämonen, die zum Theil noch in die folgenden Perioden der Vasenmalerei hineinreichen, erinnern lebhaft an orientalischen Geschmack. Auf diese älteste Classe folgen sodann die oben erwähnten korinthischen Vasen, die bereits nach den Inschriften und Darstellungen ein hellenisches Gepräge tragen und besonders wegen der Formen des zu den Inschriften benutzten Alphabets korinthischen Ursprung verrathen. Auch sie sind noch oft mit mehreren ringförmigen Streifen von Bildern verziert, deren Figuren desswegen klein und puppenhaft ausfallen mussten, und die Farbe ist dieselbe, wie in der ältesten Classe, bräunlich schwarz auf gelbem Grund. Die Gegenstände sind meist aus der Heroensage genommen und im Anschluss an die epische Poesie höchst naiv, wenn auch freilich noch roh dargestellt. Aus dem Verhältniss der Darstellungen zur Dichtung lassen sich auch Anhaltspunkte für ihre Entstehungszeit gewinnen, jedenfalls schon vor Ol. 40 verstand man in dieser Weise die Gefässe zu bemalen. Einzeln findet sich auch bereits eine Künstlerinschrift, zum Zeichen, dass es bereits an einem gewissen künstlerischen Ehrgeiz nicht fehlte.

Alles was wir von den Kunstleistungen dieser Epoche wissen, stimmt also darin überein, dass die Zeit der Entwickelung des bildnerischen Elements noch nicht gekommen war. Wenn man das rege geistige Leben der homerischen Dichtung und ihre volle plastische Anschaulichkeit betrachtet, erscheint es fast wunderbar, dass die bildende Kunst in einer Reihe von Jahrhunderten so langsame Fortschritte gemacht, und dass die schon längst bildnerisch angeregte Phantasie sich mit so starren, einförmigen Gestalten, wie sie uns beschrieben werden, begnügt habe. Noch auffallender wird diese zögernde Entwickelung, wenn man bedenkt, welchen raschen Aufschwung die griechische Kunst

---

[1]) S. 183. Vgl. Layard, monuments of Niniveh, second series, Taf. 57. ff.
[2]) Vgl. I. 174.

Digitized by Google

später, besonders nach den Perserkriegen nahm. Um diese Ungleichheit der Fortschritte zu erklären, kann man leicht darauf fallen, sie äusseren Einwirkungen zuzuschreiben, welche entweder jener früheren Kunst Fesseln anlegten oder die spätere in Bewegung setzten. In der That behaupten mehrere Gelehrte solchen äusseren Einfluss, und zwar von Aegypten aus, über dessen Art und Zeit sie jedoch verschieden urtheilen. Zwei Ansichten sind darüber ausgesprochen, deren näherer Betrachtung wir uns nicht entziehen können.

Einige nehmen, und zwar in Verbindung mit manchen Nachrichten der alten Schriftsteller an, dass die Griechen die Grundlagen ihrer Bildung, namentlich ihrer Religion aus Aegypten empfangen und dass mit diesen geistigen Ueberlieferungen auch die Göttergestalten nach Griechenland den Uebergang gefunden hätten. Nun habe zwar die plastische Kunst, aus ihrer alten Heimath in ein fremdes Land verpflanzt, ihr ursprüngliches Gepräge nicht ganz treu bewahren können; sie habe auch wohl anderes, was Phönicier und die pelasgischen Urbewohner versucht, an einigen Stellen des Landes vorgefunden. Die strenge Form und Geschlossenheit, in Aegypten durch heilige Satzung festgehalten, sei daher bald in Griechenland gemildert; Dädalus, so kleide die Sage dies ein, weckte die Kunst aus ihrer langen Ruhe und verlieh ihren Werken Bewegung. Aber im Dienste der Tempel gleich einer Priesterin geboren, mit ihm in Griechenland eingewandert, sei die Kunst treu in der hergebrachten Form verblieben. Die Göttersagen mochten im Munde des Volkes wechseln und sich mischen, sie glichen dem vielfarbigen Gewande, mit dem die alten Götterbilder von ihren Verehrern bekleidet wurden; hinter ihnen bestand die Lehre in alter Gestalt. So habe man denn auch an den herkömmlichen Zügen festgehalten, in dem Glauben, den die Alten in manchen Erzählungen aussprechen: die Götter wollten nicht, dass ihre Gestalt verändert werde[1]). Dazu kam, führen die Vertheidiger dieser Ansicht ferner an, dass auch später der unmittelbare Einfluss ägyptischer Art und Kunst fortdauerte, dass sogar griechische Künstler bei den ägyptischen in die Lehre gingen. Diodor von Sicilien nämlich, ein freilich weit späterer Schriftsteller, erzählt an einer Stelle, wo er die Meisterschaft der Aegypter in allen Dingen hervorheben will, dass zwei der bekanntesten alten Bildhauer, Telekles und Theodorus, Söhne des Rhökus von Samos, Aegypten besucht und die Bildsäule des Apoll für den Tempel von Samos in ägyptischer Weise gebildet hätten, und zwar so, dass, der Sage nach, die eine Hälfte der Statue von Telekles in Samos, die andere von seinem Bruder

---

1) Tac. Hist. IV. 53. Nolle deos veterem mutari formam. Aehnlich Paus. III. 16.

Digitized by Google

in Ephesus gebildet worden, beide Stücke aber nachher so gut aneinander gepasst hätten, dass man glauben sollte, die ganze Bildsäule wäre das Werk eines Meisters. Diese Art der Bildhauerei sei nicht griechisch, wohl aber von den Aegyptern zur höchsten Vollkommenheit gebracht, indem sie nach festen Maassen für alle Körpertheile arbeiteten. Auch sonst aber sei diese Bildsäule in Haltung und Stellung den ägyptischen fast ganz gleich gewesen. Aus dieser Erzählung erkläre sich denn auch (fügt man hinzu) die Aeusserung des Strabo (p. 806) über die Aehnlichkeit des altgriechischen und ägyptischen Styls. Auch Pausanias spreche an mehreren Stellen (II. c. 19. IV. c. 32) von ägyptischen Bildsäulen in griechischen Tempeln oder doch von solchen, die den ägyptischen gleichen (I. c. 42. VII. c. 5). — Aus diesen Gründen und freilich auch aus einer Hinneigung für das geheimnissvolle Aegypten erklären diese Gelehrten das lange Beharren der älteren griechischen Kunst durch ihren Ursprung und ihre fernere Abhängigkeit von Aegypten.

Eine andere Ansicht setzt diesen Einfluss der Aegypter auf Griechenland in eine spätere Epoche. Gerade um die Zeit, als wir in Griechenland ein Erwachen der Kunst wahrnehmen, um die Zeit des Kypselos, wurden die Häfen Aegyptens, die bis dahin den Seefahrern verschlossen gewesen, durch Psammetich den griechischen Handelsleuten geöffnet. Er nahm sogar griechische Söldner in grosser Zahl in seine Dienste, und es entstand nun ein lebendiger Verkehr zwischen Griechenland und Aegypten. Ein ägyptischer König schenkte sogar Bildsäulen in griechische Tempel, und viele Griechen, wie Thales, Kleobulos, Solon, Pythagoras, reisten nach Aegypten um philosophische und politische Kenntnisse einzusammeln. Daher können denn (so schliessen die Vertheidiger dieser zweiten Annahme) die Griechen die Elemente der Kunst nur wie die der Wissenschaft aus Aegypten geschöpft haben und es erklärt sich, dass ihre Kunst anfangs eine ägyptisirende war.

Beide Ansichten, obgleich in heftigem Streit, weisen also auf Aegypten hin. Allein andere nicht minder gewichtige Stimmen sprechen dagegen und wollen auch den ersten Anfängen der hellenischen Kunst ihre Nationaleigenthümlichkeit vindiciren; und allerdings sind die meisten der vorgebrachten Gründe nicht beweisend. Die grössere Kunstpflege zur Zeit des Psammetich erklärt sich von selbst aus dem wachsenden Reichthume Griechenlands und aus dem natürlichen Fortschritte der Cultur. Auf das Urtheil eines späteren Griechen, wenn er die älteren Werke seines Volkes mit den ägyptischen zusammenstellt, ist wenig zu geben, weil es ihm nur darauf ankam, den Charakter der ägyptischen Bildwerke durch eine seinen Landsleuten zugängliche Vergleichung

Digitized by Google

zu bezeichnen, und weil ihm nothwendig das Alterthümliche, von dem Styl seiner Zeit weit Abweichende fremdartig vorkommen musste; überdies lag ihm die Folgerung, welche wir daraus ziehen, fern. Die Erzählung endlich von der Arbeit des Telekles und Theodorus, wenn sie überhaupt wahr ist, beweist wenigstens nicht eine allgemeinere Einwirkung des Aegyptischen, denn es wird ausdrücklich von Diodor als Ausnahme bezeichnet, dass hier einmal ein paar griechische Künstler in ägyptischer Weise, nach ägyptischem Figurenkanon gearbeitet hätten.

Indessen lässt sich schwerlich ein Einfluss der ägyptischen Kunst auf die griechische läugnen, zwar nicht im Sinne jener ersten, wohl aber der zweiten Annahme, welche den Einfluss in die Zeit des Psammetich setzt. Die älteste griechische Kunst dagegen ist nicht von der ägyptischen, sondern von der orientalischen abhängig. Wir haben schon oben manches dafür beigebracht, besonders jene ältesten Vasengemälde mit Thierbildern, in denen von griechischer Individualität noch wenig zu spüren ist. Auch die ältesten griechischen geschnittenen Steine, die in Form von Käfern geschnitten und manchmal auch noch mit dem Bilde eines Käfers geschmückt sind, hatten wahrscheinlich orientalische Vorbilder. Dass diese Käferform von den Griechen aus der Fremde entlehnt sei, glaubte man auch schon früher, man leitete sie von Aegypten her, wo allerdings der Käfer ein heiliges Thier war, dessen Bild als Amulet gebraucht wurde; allein auch in Assyrien sind Käfersteine zum Vorschein gekommen[1]), denen die griechischen nach ihrer Zeichnung näher stehen. Endlich ist die Eigenthümlichkeit, den Oberkörper von vorn, Kopf und Beine dagegen im Profil zu zeigen, die auf griechischen Reliefs, Vasen, geschnittenen Steinen und Münzen alten Styls sich oft findet, ihnen mit den assyrischen Reliefs gemein, freilich aber auch mit den ägyptischen, so dass in diesem Punkt auch eine Einwirkung der ägyptischen Kunst angenommen werden könnte. Man bezweckte dadurch, den strengen, ganz flächenartigen Reliefstyl zu wahren, welcher, wenn auch die Brust ins Profil gestellt wäre, durch das Heraustreten der Schulter und des Arms beeinträchtigt sein würde.

Die älteste, im Ganzen mehr decorative Kunst der Griechen ist also vom Orient abhängig, als man nun aber anfing, freie Statuen in Stein zu verfertigen, da hat man unzweifelhaft auch von den Aegyptern gelernt. Die ältesten griechischen Steinskulpturen, die wir im Folgenden näher betrachten werden, sind in ihrer Stellung ganz den ägyptischen ähnlich, die Beine stehen wenig von einander, und zwar so, dass immer der linke Fuss voransteht, die Arme liegen am Leibe

---

[1]) Layard, discoveries in the ruins of Niniveh and Babylon S. 186. 595.

an. Diese Stellung ist um so auffallender und deutet um so mehr auf fremden Einfluss, als die dädalischen Holzbilder den Nachrichten zufolge bereits vom Leibe gelöste Arme hatten. Aber noch wichtiger ist, dass sich hier gewisse, der ägyptischen Kunst eigenthümliche Abweichungen von der Natur wiederfinden; so die hochstehenden Ohren, die sich in der griechischen Kunst noch lange, sogar noch am Parthenonfriese erhalten, und das Missverhältniss der schmalen Hüften und breiten Schultern. Bei alle dem möchten wir aber von keiner erhaltenen Statue behaupten, dass sie eine direkte Copie nach dem Aegyptischen sei, vielmehr regt sich die griechische Individualität schon immer fühlbar genug. Auch war dieser Einfluss der Aegypter keineswegs verderblich. Die Griechen lernten dort, was sie für ihre religiöse Kunst brauchten, Strenge und Ernst. Freilich milderte sich unter ihren Händen bald genug die ägyptische Starrheit, aber doch nicht so sehr, dass jene ernste, strenge Hoheit des altgriechischen Styls verloren gegangen wäre, zu deren Darstellung ihnen die Anschauung ägyptischer Kunst so förderlich gewesen.

Jenes lange Beharren oder vielmehr langsame Fortschreiten der griechischen Kunst, auf das wir oben hindeuteten, ist keinesweges so wunderbar, wie man gemeint hat. Ein Blick auf die uns wohlbekannte neuere Kunstgeschichte genügt, um das Phänomen zu erklären, denn auch hier vergingen Jahrhunderte in gleichbleibender, todter Ruhe der Kunst, während sie sich dann wieder in kurzem Zeitraum glänzend entwickelte. Bei den Griechen aber war die Achtung und das Festhalten des Hergebrachten sehr viel stärker; das Bewusstsein des schwankenden Bodens, auf dem ihr sittliches und politisches Leben ruhete, musste jede Neuerung als gefährlich erscheinen lassen. Es hing dies mit der Mässigung zusammen, welche sie so eindringlich empfahlen und zu einer so schönen Eigenschaft ihres Wesens ausbildeten. Daher erklären sich denn die warnenden Stimmen wider jede Aenderung auch in der Kunst, die priesterlichen Verbote der Aenderung von Tempeln und Götterbildern. Aber diese Warnungen und Verbote hielten die geistige Entwickelung nicht zurück, denn das vermögen sie niemals. Ganz ähnliche Warnungen und Verbote liessen sich in Rom hören, als gleichzeitig mit dem Verfall der Sitte griechische Weisheit und Kunst Eingang fand, aber sie verhallten ohne Erfolg. Verbote dieser Art sind gewöhnlich nur Zeichen, dass das Neue unaufhaltsam eindringt, vergebliche Versuche einer alten Richtung, die ihre Stütze nicht mehr im allgemeinen Bewusstsein hat. Sie waren es auch nicht, welche die griechische Kunst fesselten, sondern das allen Besseren gemeinsame Gefühl der ernsten Aufgabe ihrer Zeit in Begründung einer reinen und strengen

Digitized by Google

Volkssitte prägte sich als heilige Scheu und Zurückhaltung in den strengen und starren Zügen der Gestalten bildnerisch aus.

Zweites Kapitel.

Zweite Periode der griechischen Kunst, bis auf Perikles.

Wir überblicken hier einen Zeitraum von mässiger Dauer, etwa ein und ein halbes Jahrhundert (Ol. 45—80), aber durch die Ereignisse, welche er umfasst, einen der bedeutendsten und schönsten der Geschichte. Die Zeit der homerischen Gesänge können wir nur als eine Vorahnung der hellenischen Sitte betrachten, wo sich der Sinn für Edles und Kräftiges regte, aber bei Weitem noch nicht das ganze Leben durchdrungen hatte, und manches Barbarische und Rohe unberührt bestehen liess. Die lange Zwischenzeit bis auf die gegenwärtige Epoche gewährt einen weniger klaren und erfreulichen Anblick; die Elemente sind aufgeregt und drängen sich in chaotischer Verwirrung, bis endlich in dieser Gährung allmälig die festen und reinen Krystallgestalten der griechischen Nationalität, die republikanischen Verfassungen, die strengen sittlichen Gesetze, sich bilden. In der Epoche, welche man die der sieben Weisen nennt, ist dieser Prozess vollbracht und wir sehen nun, wie auf diesen Fundamenten sich die freieren und zarteren Gebilde erheben. Die Weisheit dieser sogenannten sieben Weisen besteht nicht, wie die der späteren Philosophen, in tiefen oder phantastischen Lehrgebäuden über die Entstehung der Dinge, sondern in praktischen, moralischen Regeln, in einzelnen leicht fasslichen und fruchtbaren Sprüchen. Wir sehen daher in ihnen, wie die entstandene sittliche Ansicht sich zu festeren Begriffen und feineren Betrachtungen ausbildet. Diese Sprüche, man denke nur zum Beispiel an Solons bekannte Aeusserung gegen Krösus über das Glück, zeigen den hohen Werth, welchen man sittlichen Vorzügen, dem tugendhaften Leben, dem Tode für das Vaterland oder für die Familie beilegte. Auch Solons mildere, demokratische Gesetzgebung ist ein Beweis, dass das Volk schon in so weit von dem Geiste griechischer Sittlichkeit durchdrungen war, dass man glauben konnte, keines harten äusseren Zwanges zu bedürfen.

In jeder Beziehung regt sich nun auch sofort ein höheres geistiges Leben. Die Philosophenschulen beginnen, Pythagoras sammelt in edler Schwärmerei eine priesterliche Schaar von Freunden; die Dichtkunst

Digitized by Google

nimmt einen höheren lyrischen Schwung an, die Macht der Rede und der Töne steigert das empfängliche Volk zu wunderbarer Begeisterung. Die Wettkämpfe körperlicher Kraft und Gewandtheit boten den Dichtern würdige Stoffe, aber auch zartere Gegenstände wurden besungen. Die Gluth weiblicher Leidenschaft hatte schon die Oden der Sappho hervorgetrieben, jetzt scherzte Anakreon mit unvergleichlicher Anmuth in behaglichster Ruhe. Vor Allem aber war das Leben selbst schön. Der freieste Verkehr brachte einen Wetteifer edler Sitte unter den Städten hervor. Bei geringen Ansprüchen an Genuss und Luxus nahm die Wohlhabenheit und Zufriedenheit der Bürger zu und gab ihnen ein heilsames Selbstgefühl, durch welches der republikanische Sinn sich in jugendlicher Bescheidenheit und Mässigung ausbildete. Selbst wo noch Tyrannen herrschten, mussten sie durch wohlthätiges, gemeinnütziges Wirken ihr Ansehen erhalten, und sie dienten daher, wenn auch aus Selbstsucht, der allgemeinen Sache Griechenlands, indem sie neben dem Strengen und Nützlichen auch das Anmuthige und Schöne förderten. Freiheit und Kraft ohne Uebermuth, Bescheidenheit und Gehorsam mit einem edlen Stolze verbunden, das sind die hervorstechenden Züge dieser Zeit. Alle jene Erzählungen von Söhnen, die sich für ihre Mutter opfern, von Müttern, welche die Liebe für ihre Kinder der für das Vaterland nachsetzen, von dem unverbrüchlichen Gehorsam gegen das Gesetz und der Ehrfurcht vor den Göttern, von der Bescheidenheit der Jugend und der strengen Zucht, in welcher sie aufwuchs, sind, selbst wenn sie durch die Sage vergrössert sein sollten, Beweise der Sittenreinheit und der ernsten Begeisterung dieser Zeit. Den Höhepunkt dieser Gesinnung, oder wenigstens den, in welchem sie am Anschaulichsten hervortritt, bilden dann jene Perserkriege, welche innerhalb dieses Zeitraums liegen, ein unvergängliches Denkmal heldenmüthiger Aufopferung und des Sieges geistiger Kraft über die rohe materielle Gewalt, für die Griechen selbst aber die freudige Erfahrung ihrer inneren Einheit und Lebensfülle, und die Ursache höheren Schwunges.

Auch in dieser Periode war noch der Sinn zu sehr auf das Praktische und Nützliche gerichtet, zu weit entfernt von jedem Luxus, um den schönen Ueberfluss der Kunst zu begünstigen. In ihrer äusseren Erscheinung steht daher die Kunst noch dem Leben an Schönheit nach; jene Strenge, welche die Sitte rein erhielt, streift in der Kunst noch an Härte; aber dennoch ist das innere Walten des Kunstgeistes schöpferisch thätig und in dieser Epoche erzeugten sich gerade die Grundzüge jener festen, plastischen Charaktere, welche dann später die leichte und üppige Entfaltung der zarteren Anmuth möglich machten und begünstigten.

Digitized by Google

Architektur.

Diese Kunst, in welcher der Sinn für das Praktische und Nützliche ebensoviel Nahrung findet, wie der Schönheitssinn, sagte dieser Zeit besonders zu. Die erhöhete Pietät, der zunehmende Wohlstand, endlich der Wetteifer benachbarter freier Städte brachten es mit sich, dass sehr viel gebaut wurde, und wir können eine ziemlich zahlreiche Liste von Gebäuden dieser Periode aufstellen. Im europäischen Griechenland blieb noch immer der dorische Styl herrschend, in den kleinasiatischen Colonien dagegen löste man mit Glück die Aufgabe, gewaltige Tempel peripterischer Art in dem hier bevorzugten ionischen Style herzustellen. Zu den berühmtesten Monumenten dieser Zeit, deren die Schriftsteller gedenken, gehören die Tempel des olympischen Zeus in Athen und des Apollo zu Delphi, beide in dorischer Ordnung, und der der Diana zu Ephesus in ionischer. Berühmt war auch der Tempel der Hera zu Samos, von Herodot als der grösseste, ihm bekannte Tempel gepriesen. Noch grösser würde der Tempel des olympischen Jupiters zu Athen gewesen sein, welchen Pisistratus und seine Söhne errichteten, um ihre Mitbürger zu beschäftigen und ihre Alleinherrschaft in Vergessenheit zu bringen, wenn wir nach den Fundamenten, welche aber auch einem späteren Bau angehören können, schliessen dürften. Der Wiederaufbau des Tempels zu Delphi nach einem Brande (Ol. 58.) war eine Nationalangelegenheit; selbst bis nach Aegypten hin wurden Beiträge gesammelt, und das angesehene Geschlecht der Alkmäoniden, welches die Ausführung übernahm, verwandte mehr darauf als die bedungene Summe, und suchte einen Ruhm darin, wenigstens zu der Vorhalle parischen Marmor, also ein kostbares Material, statt des versprochenen geringeren Steines zu gebrauchen. Von der Sorgfalt, mit welcher diese Bauten geleitet wurden, zeugt es, dass man an vielen Orten auswärtige Baukünstler herbeirief oder doch um Rath fragte. So war Spintharus von Korinth der Meister des delphischen Tempels; den Theodorus von Samos, den Sohn des Rhoekus, finden wir nicht bloss auf seiner Insel und ausserdem in Sparta bei dem Bau der Skias, wahrscheinlich eines Rundbaues zu musikalischen Aufführungen, thätig, sondern auch bei dem ephesinischen Tempel um Rath gefragt. Chersiphron und sein Sohn Metagenes, die eigentlichen Baumeister dieses Tempels, waren selbst nicht einheimisch in Ephesus, sondern von Knossus in Kreta, und noch mehrere Architekten werden ausserhalb ihrer Geburtsstädte genannt. Einen anderen Beweis für die Wichtigkeit und Einsicht, mit welcher man diese Werke behandelte, giebt es, dass die Baumeister zuweilen ihre Grundsätze bei einzelnen Bauten in besonderen Schriften entwickelten.

Digitized by Google

So gab der schon genannte Theodorus, der ganz im Anfange dieser Periode lebte, eine solche Schrift über den Tempel der Hera in Samos heraus, in welchem er die Verhältnisse der dorischen Baukunst darlegte und vielleicht einen Kanon derselben aufzustellen suchte. Ebenso erzählten die Architekten des ephesinischen Tempels, Chersiphron und Metagenes, in einer eigenen Schrift von ihrer Verfahrungsweise bei diesem Bau und von den künstlichen mechanischen Vorrichtungen, deren sie sich bedient hatten, um die ungewöhnlich grossen Steine an diesem prachtvollsten aller bisherigen griechischen Werke zu bewegen. Leider kennen wir diese ältesten architektonischen Schriften nur aus der Erwähnung Vitruvs, der sie noch vor Augen gehabt zu haben scheint, und entbehren dadurch der wichtigen Aufschlüsse, welche sie uns über das Verfahren und die Studien der hellenischen Baumeister geben könnten. Bei der Dürftigkeit kunsthistorischer Nachrichten namentlich aus früheren Epochen, in denen die Kunst noch weniger Gegenstand der Liebhaberei und des Luxus ist, sind indessen schon die angeführten Thatsachen von Wichtigkeit, und lassen auf ein höchst reges Leben und auf eine grosse Theilnahme an diesen Bauten schliessen.

Aehnlich, wie wir es später im italienischen Mittelalter finden, sehen wir auch hier republikanische Gemeinden für die grossen Werke, welche zur Ehre der Götter und zur Verherrlichung ihrer Städte entstehen, keine Anstrengungen scheuen, grosse Mittel aus ihren eigenen Beiträgen und durch auswärtige Beisteuern auftreiben. Diesem Eifer entsprach die Begeisterung der Künstler, welche durch Leistungen oder Rathschläge mitwirkten oder zu ihrer Ausbildung und Belehrung nach den berühmten Baustätten hinwanderten, und durch diesen Verkehr beitrugen, den Sinn für Schönheit auch unter dem Volke zu berichtigen und anzufeuern. Dadurch aber wurden diese Unternehmungen zu einer Angelegenheit, nicht bloss des Localpatriotismus einzelner Städte und Landschaften, sondern des ganzen Hellas und trugen dazu bei, das geistige Band der getrennten Staaten zu kräftigen und fester zu ziehen. Und andererseits gewährte die lange Dauer bedeutender Bauten den Vortheil, eine Pflanzschule der Kunst zu bilden, in welcher mehrere Generationen heranwuchsen und von da aus ihre Erfahrungen und Empfindungen mannigfaltig gestalten und anwenden lernten. Nicht bloss das eigentliche Griechenland, die Inseln und die ionischen Städte an der Küste von Kleinasien nahmen an diesem Verkehr Antheil, sondern gewiss auch die griechischen, meistens dorischen Colonien in Unteritalien und Sicilien. In diesen Gegenden ist es, wo sich die bedeutendsten und frühesten Monumente dieser Periode erhalten haben. Einen der schönsten Tempel, welcher freilich schon der Blüthezeit der griechischen

Digitized by Google

Kunst sehr nahe steht und daher auch an das Ende dieser Periode zu setzen ist, bietet uns Paestum (Posidonia) im Meerbusen von Salerno, eine Colonie, welche nicht von Griechenland unmittelbar, sondern von dem reichen und bevölkerten Sybaris gegründet war, und schon im fünften Jahrhundert von den Lucanern unterjocht wurde. Später, als diese wiederum von den Römern besiegt wurden, theilte es dieses Schicksal, erlangte auch die Rechte einer römischen Colonie, aber niemals wieder den Glanz und den Reichthum einer selbstständigen Stadt. Bis in das zehnte Jahrhundert unserer Zeitrechnung können wir die Reihe der Bischöfe von Paestum verfolgen, dann aber scheint die ungesunde Luft, welche in diesen verödeten und sumpfigen Gegenden sich verbreitete, die Bewohner verscheucht zu haben. Diesen Schicksalen und der abgelegenen Lage ist es ohne Zweifel zuzuschreiben, dass weder die Ueppigkeit der römischen Kaiserzeit noch die Noth des Mittelalters hier zerstörend gewaltet haben, und dass wir noch jetzt die uralten Bauten, wahrscheinlich die, welche nach der ersten Gründung der sybaritischen Planzstadt errichtet wurden, zwar in Trümmern, aber in ziemlich wohlerhaltenen, unverkümmert und unentstellt, ohne alle störende Umgebung bewundern können. Ausser der cyklopischen Stadtmauer sind die Ueberreste von drei Gebäuden erhalten. Zwei derselben sind ohne Zweifel Tempel, mit freiem Portikus von sechs Säulen an der Fronte, vierzehn der grössere, dreizehn der kleinere auf der langen Seite; der grössere (wie man mit Wahrscheinlichkeit vermuthet, dem Poseidon gewidmet) ist das einzige Beispiel, an dem sich über den inneren Säulen eine zweite, für die Hypäthraleinrichtung erforderliche Säulenreihe erhalten hat (Fig. 36). Dieser grössere Tempel scheint der frühere zu sein, er gewährt uns die Anschauung des älteren dorischen Styls in seiner strengen Reinheit so vollständig, wie kein anderer. Die mächtigen stark verjüngten Säulen, noch ohne die mildernde Schwellung, eng aneinandergestellt, in nicht viel grösserer Entfernung als der untere Säulendurchmesser, gleichen einer Schaar von dichtgereiheten, kampflustigen Männern; das einfache, hohe Gebälk, fast von der halben Höhe des Säulenstammes, mahnt an die feste Stirn, die starke Ausladung des Kapitäls an den breiten Knochenbau der Schultern; das weit vortretende Kranzgesimse endlich beschattet die unteren Glieder wie das wollige Haupthaar oder die starken Augenknochen an den Herculesgestalten. Das Ganze giebt uns das Bild einer gedrungenen, kräftigen, ernsten Gestalt, wo alles Ueberflüssige, Luxuriöse entfernt gehalten, nur das Nothwendige in wohlthätiger Harmonie geordnet ist. Die Maasse sind überall nicht bedeutend, der Säulenstamm hat noch nicht sechs und zwanzig Fuss in der Höhe, aber dennoch macht der

Digitized by Google

Ernst dieser Formen den Eindruck des Mächtigen. Der kleinere Tempel entfernt sich schon im Grundriss sehr bemerkenswerth von der schönen Regelmässigkeit des ersteren, insofern er ein sehr tiefes Vorhaus hat. Die Säulen sind noch stämmiger, stehen sehr eng und haben eine sehr starke Schwellung, unter dem Echinus befindet sich eine Hohlkehle, ähnlich wie an manchen sicilischen Bauten. Der Architrav, an dem die Leisten mit den Tropfen fehlen, ist mit einem Eierstabe

Fig. 36



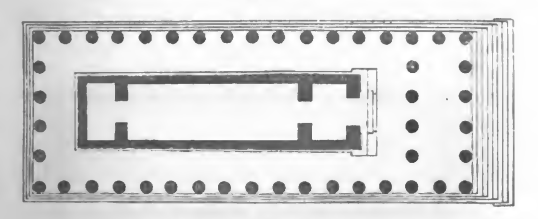
Innere Ansicht des Poseidonstempels zu Pästum.

bekrönt, der Fries schliesst nach römischer Weise mit einer halben Metope, doch wäre es möglich, dass die Triglyphen, die nur aus dünnen Täfelchen bestehen, später eingesetzt seien. Endlich befinden sich unter dem Kr nzleisten statt der üblichen Tropfenfelder blosse viereckige Vertiefungen. Man kann zweifeln, ob diese Unregelmässigkeiten für

eine frühere oder spätere Entstehungszeit bezeichnend sind, uns scheint namentlich wegen der Bekrönung des Architravs und wegen des Frieses, mag er nun ursprünglich glatt gewesen sein oder nicht, die letztere Annahme wahrscheinlicher. Das dritte Gebäude scheint eine andere Bestimmung, als die eines Tempels gehabt zu haben. Seine breite Seite hat achtzehn, die schmale neun Säulen, so dass kein Durchgang in der Mitte war; man vermuthet, dass es entweder eine Stoa, zu öffentlichen Versammlungen bestimmt, oder ein Doppeltempel, mit zwiefachem Eingange war. In den Details schliesst es sich mehr dem kleineren Tempel an, auch hier finden wir einen glatten Fries.

In anderen Gegenden von Unteritalien haben sich, wie in Locri und Metapont, nur geringe Ueberreste dieses älteren Styls erhalten. Sehr bedeutend sind die dorischen Tempel Siciliens, alle in diesem schweren, gedrückten Style; doch finden sich bei einigen Merkmale oder Nachrichten einer späteren Erbauungszeit, so dass wir sie nicht sämmtlich einer sehr frühen Epoche zuschreiben, sondern vielmehr annehmen müssen, dass diese Formen theils durch das Material — ein Kalkstein, der namentlich eine engere Säulenstellung erforderte — veranlasst waren, theils dem Charakter des Volkes hier mehr zusagten und sich noch lange erhielten, als man im eigentlichen Griechenland schon zu leichteren Verhältnissen übergegangen war. Zu den älteren Bauten mögen die beiden Tempel auf der Insel Ortygia in Syrakus,

Fig. 37.



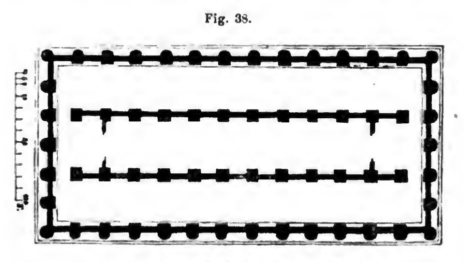
Grundriss des mittleren Burgtempels von Selinus.

der Herculestempel von Agrigent (Akragas), besonders aber der mittlere Tempel auf der Burg von Selinus gehören. Letzterer reicht höchst wahrscheinlich bis ans Ende des siebenten Jahrhunderts, der Gründungszeit von Selinus zurück, denn das Erste bei einer Stadtgründung pflegte die Erbauung der Tempel auf der Burg zu sein, und es sind hochalterthümliche Metopenreliefs, die wir unten betrachten werden, in seinen Ruinen gefunden. An dem Grundriss dieses Tempels (Fig. 37) ist ein

Digitized by Google

Mangel an Symmetrie fühlbar, denn während in der Blüthezeit der Kunst der Raum vor und hinter der Cella in Gleichgewicht steht, überwiegt hier der erstere sehr bedeutend, auch ist die Cella ganz isolirt von den umgebenden Säulen, und wie öfters an sicilischen Tempeln sehr schmal im Verhältniss zur Länge. Sehr ähnlich sowohl in der Anordnung wie in den Details ist ein zweiter Tempel, obgleich die in seinen Ruinen gefundenen Metopenreliefs beträchtlich späteren Styles sind, und selbst ein dritter Tempel, an welchem sich Reliefs von noch freierem Styl befanden, hat doch noch einen ähnlichen schweren und gedrückten Charakter. Aber auch der grosse Tempel des olympischen Zeus in Agrigent, und der grosse Jupiterstempel zu Selinus, die beide noch unvollendet waren, als die Karthager diese Städte zerstörten (Ol. 92 und 93, gegen 400 v. Chr. G.), sind in demselben alterthümlichen, schweren Style gebaut, der sich also auch in eine spätere Zeit hinein erstreckte. Gleichzeitig mit ihnen scheinen die anderen Tempel in Agrigent und Selinus und der Tempel in Segesta. Die Säulen an allen diesen sicilischen Gebäuden sind nicht viel schlanker als die der pästanischen, (etwas mehr als 9 Moduli oder 4½ Durchmesser), die Höhe des Gebälks und die Ausladung des Gesimses nicht minder mächtig; aber in feineren Beziehungen, ebenso wie in der Anordnung, finden sich manche Abweichungen von dem reineren dorischen Styl. Während einige dieser Tempel mässige Grösse haben, wie die übrigen griechischen, sind die Verhältnisse an mehreren derselben kolossal. Dies ist vor Allem bei dem Tempel des olympischen Jupiters in Agrigent (Fig. 38) der Fall, einem in mehrfacher Beziehung unge-

Fig. 38.



Grundriss des Zeustempel von Agrigent.

wöhnlichen Gebäude. Zunächst ist er das einzige Beispiel eines dorischen Pseudoperipteros. Statt nämlich von freistehenden Säulen umgeben zu sein, sind vielmehr die Säulen mit der Wandmauer verbunden, und zwar so, dass sie nach aussen Halbsäulen, nach innen vierseitige

Digitized by Google

Pilaster darstellen. Der Tempel war reich mit Bildwerken geschmückt, auf dem einen der Giebelfelder der Kampf der Götter mit den Giganten, auf dem anderen die Einnahme von Troja. Im Inneren war er hypaithros, aber statt der oberen Säulen waren nackte männliche Kolosse, in einem alterthümlich strengen Style angebracht. Die Verhältnisse dieses Tempels waren so kolossal, dass der Flächeninhalt mehr als das Vierfache, die Höhe fast das Dreifache von der des grossen pästanischen Tempels betrug[1]).

Nicht viel kleiner ist der Jupiterstempel zu Selinus in seinen Dimensionen, und andererseits dadurch bedeutender und mächtiger, dass Säulen, zwar von geringerem (aber immer noch ungewöhnlich grossem) Durchmesser, als die in Agrigent, in weitem Abstand frei um das Haus gestellt waren. Es war ein Tempel pseudodipteros hypaithros, mit acht Säulen an jeder Fronte und siebzehn auf jedem Flügel. Die Verjüngung der schon an sich kolossalen Säulen ist sehr stark (unt. Durchm. 10′ 7″, ober. 7′ 7″, Säulenhöhe 55′ 6″), die Ausladung des Kapitäls sehr bedeutend, der Abstand der Säulen von einander nur dem Durchmesser gleich. Das Ernste und Schwere des Dorismus ist hier bis zum Finsteren und Drückenden gesteigert und gleichsam ein Luxus mit dem Herben getrieben. Wir erkennen darin eine eigenthümliche, von den übrigen griechischen Stämmen abweichende Richtung, und es schien angemessen, diese Bauten, wenn sie auch in der chronologischen Ordnung später folgen müssten, schon hier zu betrachten, um sie mit Verwandtem zu verbinden und zugleich den Unterschied ins Licht zu setzen.

In Griechenland selbst sind uns bei Weitem nicht so bedeutende Ueberreste aus dieser Periode geblieben; wir können als ziemlich erhalten nur den Tempel der Minerva in Aegina anführen, denselben, an welchem die für unsere kunsthistorische Kenntniss so wichtigen, späterhin ausführlich zu erwähnenden Statuen aufgefunden sind. Dieser Tempel, dessen Erbauung nach seinem architektonischen Charakter in die Zeit der Perserkriege zu fallen scheint, steht in seinen Verhältnissen dem grossen pästanischen Tempel sehr nahe. Er ist wie dieser sechssäulig und von einer offenen Säulenhalle umgeben, aber die Säulen sind bedeutend schlanker ($5\frac{1}{3}$ Durchmesser), die Oeffnungen zwischen ihnen weiter. Statt, wie die sicilischen Tempel, ins Kolossale zu gehen, sind hier die Maasse noch bedeutend geringer, als an dem grossen Tempel zu Paestum; der Durchmesser ist nicht viel mehr als die Hälfte,

---

[1]) Der Tempel zu Agrigent 359 × 178 engl. Fuss = 70,310. Der zu Paestum 195 × 79 = 15,405. Die Höhe 112 und etwa 40.

Digitized by Google

die Höhe etwa zwei Drittel von der an den Säulen jenes. Das ganze Gebäude erreicht nur die Höhe eines mässigen Wohnhauses in unseren Städten. Dagegen ist die Arbeit überall höchst sorgfältig und zierlich, auch sind reichliche Spuren von Farbe erhalten.

Von Bauten ionischen Styls im europäischen Griechenland in dieser Epoche erfahren wir nichts. Ueber die Eigenthümlichkeiten, mit welchen dieser Styl damals in seiner Heimath, namentlich an dem Dianentempel zu Ephesus angewendet wurde, fehlt es ebenfalls an näherer Anschauung, da dieser Tempel bekanntlich durch die thörichte Ruhmsucht Herostrats in Alexanders Geburtsnacht zerstört und demnächst neu aufgebaut wurde. Ueberdies ist auch dieser erneuerte Bau uns unbekannt. Den Ruf eines Weltwunders erlangte dieses Gebäude sowohl durch seine Grösse und die Pracht des Materials, und durch die ausserordentlichen Anstrengungen und mechanischen Hülfsmittel, mit welchen man die grossen Steinblöcke der Säulen und Balken gehoben und bewegt hatte, als durch seine edlen und ungewöhnlichen Formen. Er gehörte zu den grössten Gebäuden des Zeitalters, indem er eine achtsäulige Fronte und ringsumher eine Doppelreihe von Säulen hatte, welche weiter gestellt und bedeutend schlanker waren, als die der gleichzeitigen dorischen Gebäude. (Er war mithin: octastylos, dipteros, diastylos und hypaithros.) Wir dürfen aus den Angaben der römischen Schriftsteller, welche zwar nicht mehr den ursprünglichen Bau, wohl aber die Schrift der Architekten vor Augen hatten, schliessen, dass im Wesentlichen die Formen des ionischen Styls schon die charakteristische Ausbildung erhalten hatten, welche ihnen fortan blieb.[1]) Ausser dem ephesinischen Tempel mögen auch andere Bauten des asiatischen Küstenlandes, von denen uns nur keine Nachrichten überliefert sind, diesen Styl, aber in weniger entschiedener uud glücklicher Ausführung, gehabt haben. Gewisse, wiewohl untergeordnete Aehnlichkeiten, welche wir an Säulen und Gebälk orientalischer Monumente wahrnehmen, liessen uns schon oben die Vermuthung aussprechen, dass der ionische Styl sich nicht ohne Einwirkung fremder Einflüsse gebildet habe, welche jedoch von dem griechischen Geiste so frei und eigenmächtig behandelt wurden, dass man das Resultat als ein völlig selbstständiges und neues betrachten kann, bei welchem die Kühnheit und der Geschmack der Architekten gleich bewunderungswürdig sind. Das schlanke Verhältniss der Säule, deren Höhe acht Durchmesser der

---

[1]) Manches Einzelne mag indessen noch nicht völlig festgestellt gewesen sein; ja es fragt sich, ob überhaupt die Form der Polsterkapitäle schon ganz vollendet war. Vgl. oben S. 26 Anm.

Digitized by Google

unteren Säulendicke beträgt; das schöne Maass der Verjüngung, wo der obere Durchmesser nur $^1/_7$ weniger als der untere misst, während im älteren Dorismus der Unterschied ein ganzes Viertel betrug; die weichere Kannellirung mit den breiten Stegen und tieferen Aushöhlungen im Vergleich zu der dorischen mit der flachen Vertiefung und den scharfen Stegen; das Kühne der Intercolumnien von zwei Säulendicken bei steinernem, und also dem Bruche ausgesetztem Gebälke, die Zierlichkeit der vielgegliederten Basis und des mannigfaltigen und anmuthigen Kapitäls, endlich das leichte Verhältniss des Gebälks, alle diese eigenthümlichen und harmonischen Anordnungen lassen die Ausbildung des ionischen Baues als eine der seltensten Leistungen des Genius erscheinen.

Ueberblicken wir die Monumente, wie sie sich auf der ganzen Ausdehnung griechischer Wohnsitze am Ende dieser Periode zeigen, so sehen wir in den westlichen Ländern, in Italien und Sicilien, das alterthümlich Strenge des Dorismus festgehalten, im eigentlichen Griechenland gemildert und im Uebergange zu schlankeren Formen, bei den asiatischen Ioniern endlich schon den eigenthümlich ionischen Styl in seiner freien Anmuth und Zierlichkeit ausgebildet. Wir nehmen darin wahr, wie auch in dieser Beziehung das Mutterland die glückliche Mitte zu den extremen Richtungen der beiderseitigen Colonien hielt. Die consequente Durchführung des griechischen Charakters in der Architektur finden wir daher in diesem reinen, aber anmuthig gemilderten Dorismus, während im ionischen Styl schon der Anfang eines weichen, asiatischen Geistes fühlbar ist, welcher später die Auflösung des Griechenthums herbeiführte.

Ausser den Tempeln scheinen die bedeutenderen Bauunternehmungen mehr auf den allgemeinen Nutzen als auf Genuss und Pracht gerichtet, und besonders waren es die Tyrannen, welche sich durch Anlagen von Wasserleitungen, Kanälen und Brunnen, die Gunst des Volkes zu erwerben suchten. Für die Kampfspiele behalf man sich noch mit einfachen und kunstlosen Vorrichtungen, desgleichen für die Theater, soweit sie schon vorhanden waren, und in den Privatwohnungen herrschte noch eine republikanische Sparsamkeit.

Plastik.

Dieselben Ursachen, welche in dieser Epoche der Baukunst einen höheren Aufschwung verliehen, die zunehmende äussere Wohlfahrt, verbunden mit der freieren Regsamkeit und Empfänglichkeit des Geistes,

Digitized by Google

zeigten sich auch in den anderen bildenden Künsten wirksam. Auch hier erkennen wir das Erwachen des Sinnes und der Liebe für die Schönheit und das weitverbreitete Bestreben von handwerksmässig unbewussten Leistungen zu einem freieren Kunstbetriebe zu gelangen. Aber dabei sind, nach der verschiedenen Natur dieser Künste, die Resultate abweichend; während die Architektur leicht und unmerklich schon eine Vollendung erhält, die nur noch den letzten Schritt erfordert, um ihrer ernsten Schönheit den Reiz der Anmuth zu verleihen, während sie gleich anfangs diese Stufe erreicht und auf derselben ruhig waltet, gewährt uns die plastische Kunst den Anblick eines mühsamen Ringens und vielgestaltiger Versuche, die zwar endlich zu einem ähnlichen Ziele hinführen, aber dennoch weniger Befriedigendes, weniger Bleibendes leisten, als die Architektur derselben Zeit. Wir können uns diesen Unterschied wohl erklären, indem die Aufgabe der Plastik weiter geht, als die der Baukunst; da sie das individuelle Leben des Geistes gestalten soll, während diese sich in dem Kreise des Allgemeinen hält, umfasst sie viel Mannigfaltigeres, hat tiefere Gegensätze zu durchdringen und in Harmonie zu setzen, und steigt daher durch sehr viel feinere Modificationen, gleichsam auf vielfach unterbrochenem Boden, aufwärts, während die Architektur den auch für sie steilen Pfad ohne weitere Hindernisse mit kühnem und festem Schritte zurücklegt.

Diesen Entwickelungsgang in allen seinen Momenten zu verfolgen, wahrzunehmen, welchen Einfluss die einzelnen Richtungen der Sitte und der Cultur, welchen die Gymnastik, die häuslichen Verhältnisse zu verschiedenen Zeiten ausübten, mit welchen Gewöhnungen, Hindernissen und Vorurtheilen die strebenden Künstler zu kämpfen hatten, wie ihre Individualität, wie das Auftreten des Genius den weiteren Hergang bedingte; dies alles, sage ich, in seinen Einzelheiten bei einem so hochbegabten Volke zu beobachten, müsste in mehr als einer Beziehung Belehrung und Genuss gewähren. Diese grosse Gunst ist uns versagt. Die Geschichtschreiber Griechenlands übergehen, wie es natürlich ist, die künstlerische Seite des Volkslebens; beschäftigt mit den grossen Thaten des Muthes, der Vaterlandsliebe und der Klugheit ihrer Mitbürger, halten sie es für überflüssig und störend, auch der Künstler, die durch ihre Werke für die Zeitgenossen und nächsten Nachkommen verständlich genug gesprochen hatten, ausführlich zu erwähnen. Die Schriften aber der griechischen Künstler und Kunstfreunde, welche sich unseren Gegenstand zur eigenen Aufgabe gemacht hatten, sind uns kaum dem Namen nach bekannt; nur in den übrigens oft aus guten Gewährsmännern zusammengetragenen Notizen eines römischen Schrift-

Digitized by Google

stellers sind uns Urtheile und Nachrichten über einzelne Künstler aufbewahrt, aus welchen denn, in Verbindung mit den Inschriften und anderen zufällig und zerstreut vorkommenden Aeusserungen, unsere Alterthumsforscher mühsam den Katalog griechischer Künstler aufgestellt und eine Vorstellung von ihren Eigenthümlichkeiten zu geben versucht haben.[1])

Schon diese dürftigen Nachrichten ergeben, dass die Plastik eifrig geübt und bedeutend vervollkommnet wurde. Die Namenliste der Künstler, welche in dieser Epoche blüheten, ist von beträchtlichem Umfange, und wir erkennen an der Mannigfaltigkeit ihrer Geburtsorte und der Verbreitung ihrer Wirksamkeit, dass alle Gegenden Griechenlands an dieser Pflege der Kunst Theil nahmen. Dipoenus und Skyllis von Kreta, die im Anfang dieser Periode lebten, sind die ersten, welche durch Marmorwerke Ruhm erlangten, gleichzeitig wurde von den samischen Meistern Rhoekus und Theodorus der Erzguss erfunden oder wenigstens, da er dem Orient schon früher bekannt gewesen zu sein scheint[2]), nach Griechenland übertragen. Von den Werken dieser Künstler haben wir zwar nur sparsame Nachrichten, darunter jedoch eine, den Theodorus betreffende, die nicht ohne Interesse ist. Er soll sein eigenes Bild in Erz gegossen haben, an dem man ausser der Aehnlichkeit die grosse Feinheit der Arbeit bewunderte. Die Figur trug nämlich, während sie in der Rechten die Feile hatte, auf der Linken und zwar auf drei Fingern derselben ein Viergespann, über welchem sich eine Fliege befand, die den Lenker und das Gespann mit ihren Flügeln bedeckte. Die Nachricht klingt zwar fabelhaft, auch wird das kleine von der Fliege bedeckte Gespann zugleich anderen, späteren Künstlern zugeschrieben, indessen ist sie doch nicht unglaublich. Der Künstler, von welchem auch feine Goldschmiedarbeiten angeführt werden, z. B. der berühmte und nach den besten Zeugnissen mit einem geschnittenen Stein versehene Ring des Polykrates, wollte damit vielleicht andeuten, was der dargestellte Mann in kleiner und feiner Arbeit zu leisten vermöge. Manche der ältesten uns erhaltenen Gemmen und Goldarbeiten zeigen, was für Meisterwerke feiner und zierlicher Arbeit man auf kleinstem Raume schon in früher Zeit zu verfertigen verstand.

Der Erzguss, welcher der Kunst mit einem Male ganz neue Aufgaben eröffnete, fand namentlich in den Kunstschulen der dorischen Staaten die eifrigste Pflege, indess die Marmorarbeit während der

---

[1]) Vgl. besonders H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler, 2 Bde. 1853.

[2]) Vgl. I. 183.

Digitized by Google

ganzen Dauer der Kunst ihren Hauptsitz in Athen hatte. Die dorischen Künstler beschäftigten sich vorzugsweise mit der Anfertigung der in so grosser Anzahl erforderlichen Siegerstatuen, wofür ihnen das dunkle, ernste Erz, das sich zugleich für die Aufstellung im Freien besser eignete, ein passenderes Material war, als der zarte, lichte Marmor. Auf Aegina war Kallon im Erzguss berühmt und der älteste einer ganzen Reihe von Künstlern, welche aus seiner Insel hervorgingen und eine Schule eigenthümlichen Styls bildeten, die sich bis um die Zeit des Phidias erhielt und aus welcher glücklicher Weise sehr bedeutende Werke auf uns gekommen sind. Nächst Aegina erlangte Sikyon den Vorrang im Erzgusse, welches nach dem Bericht des Plinius schon zur Zeit des Dipoenus und Skyllis die Heimath aller Metallarbeiten war; der berühmte Bildner Kanachos blühete hier um die Mitte dieser Epoche. Aus einer Reihe von Künstlern aus Argos will ich nur den etwas späteren Ageladas erwähnen, weil unter ihm Phidias, Myron und Polyklet ihre Schule machten. Auch Korinth verlor den alten Ruhm seiner Kunstwerkstätten nicht, und wenigstens einer der nahmhafteren Künstler, Gitiadas, war von Sparta. Die Athener besassen bei der Vertreibung des Hippias schon einen Künstler, Antenor, welcher die Bildsäulen der Tyrannenmörder, Harmodius und Aristogiton, verfertigen konnte, und etwas später waren Kritios und Hegias oder Hegesias, namentlich aber Myron und Kalamis rühmlichst bekannt. Ausser diesen hier angeführten sind noch zahlreiche andere Künstler dieser Epoche erwähnt, deren Namen man in den Schriften der Archäologen zusammengestellt findet.

Ueber den Styl dieser Künstler finden wir bei den alten Schriftstellern zwar, wie gewöhnlich, nur sehr allgemeine und unbestimmte Aeusserungen, die aber darin zusammentreffen, dass sie ihnen den Vorwurf des Harten und Strengen machen. Quintilian nennt die Werke des Kallon und Hegesias zu hart und den tuscanischen ähnlich, Cicero die Bildsäulen des Kanachos strenger, als es sich mit der Nachahmung der Natur vertrüge, Lucian die des Kritios und Hegesias zugeschnürt, sehnig, hart und scharf angespannt in den Umrissen. Auch widersprechen die Werke, welche aus dieser Zeit auf uns gekommen sind, diesem Urtheile nicht, und die Strenge der Formen erklärt sich zum Theil schon dadurch, dass man sich bei den Götterbildern nicht gern von der althergebrachten verehrten Form entfernte. Wie weit man darin ging, ergiebt eine merkwürdige Erzählung, die uns überliefert ist. In der Nähe der arkadischen Stadt Phigalia befand sich in einer Grotte ein alterthümliches Schnitzbild der Demeter. Die Göttin war im Uebrigen menschlich gebildet, hatte aber mit Rücksicht auf dortige

Digitized by Google

Legenden einen Pferdekopf, an welchem sich Schlangen und andere Thiere befanden. Dies Bild verbrannte und da es nicht gleich erneuert wurde, entstand Misswachs, bis auf Geheiss des Orakels ein neues Bild durch Onatas, den berühmtesten Künstler der aeginetischen Schule, in Erz angefertigt wurde[1].) Also selbst eine so monströse Bildung wurde durch einen Künstler wie Onatas wiederholt, die Forderungen des Cultus und der Kunst mögen auch in dieser Periode noch oftmals weit genug auseinander gefallen sein. Noch in sehr später Zeit, nachdem die Kunst die Periode ihrer höchsten Blüthe und üppigsten Entfaltung schon überlebt hatte, bewahrte man an vielen Orten die rohen Götterbilder, welche durch die Verehrung der Jahrhunderte eine grössere Heiligkeit erhalten hatten. So entfernte man sich auch nur langsam von den einfachen Stoffen; an den Holzblock, der den Körper bildete, setzte man anfangs nur Kopf, Arme und Füsse von Stein an, und erst allmälig verdrängte die prachtvolle Bekleidung mit Gold und Elfenbein die buntfarbigen und mit wirklichen Gewändern behängten Götterbilder. Dieser Geist der Ehrfurcht brachte es denn auch mit sich, dass man strenge Züge und eine wenig bewegte Haltung, entweder die sitzende, oder eine steif aufrechtstehende an den Göttern liebte. Freier war man freilich bei der Darstellung menschlicher Gestalten, welche jetzt immer häufiger wurde. Schon bald nach dem Anfange dieser Periode fing man an, die Sieger bei den Spielen, besonders bei den olympischen, durch Statuen zu ehren, zuerst in Holz, später in dauerhafterem Stoff. Eine eigentliche Porträtähnlichkeit war dabei wohl noch nicht beabsichtigt; Plinius berichtet, dass nur denen, welche drei Mal in Olympia gesiegt, ikonische, porträtartige Bilder gesetzt wurden. Aber doch musste die Art des Kampfes und die Erinnerung der Kraft und Gewandtheit des Siegers darin angedeutet werden, und da sich hiemit die Freiheit von dem Zwange religiöser Ueberlieferung verband, so war schon eine der Kunst förderliche Bahn geöffnet[2]). Auch in anderen Fällen wurden besonders verdienten oder ruhmwürdigen Männern Ehren-

---

[1]) Neuerdings hat man aus der Erzählung bei Paus. 8, 42 folgern wollen, dass Onatas grade den alten Typus verändert habe. Das Richtige bemerkte schon O. Müller Handb § 83, 3.

[2]) Zuerst hatten indessen auch diese Bilder eine starre Haltung. So beschreibt Pausanias (VIII. c. 49.) eins der ältesten, die Bildsäule eines gewissen Arrhachion, der zu Olympia von seinem Gegner vor den Augen der Zuschauer erwürgt, aber doch als Sieger gekrönt war. „Sie ist sowohl in dem Uebrigen alt, und nicht am Wenigsten in der Stellung. Nicht viel stehen die Füsse auseinander, und die Hände sind an der Seite anschliessend herabgestreckt.“ Und doch hatte sich dieser Unfall des Arrhachion 560 v. Chr. Geb., nur 60 Jahre vor dem Ausbruch der Perserkriege zugetragen.

Digitized by Google

bilder errichtet, so den frommen Söhnen Kleobis und Biton, den Freiheitshelden Harmodius und Aristogiton und sonst tapferen und gefallenen Königen und Feldherren. Aber an den Luxus von Privatbildern wurde noch lange nicht gedacht, und da alle diese Ehrenstatuen strengen Verdiensten gewidmet waren, so war auch hier keine Veranlassung, den Styl nach einer weiteren Richtung hin auszubilden.

Zum Glück sind wir nicht auf diese Nachrichten beschränkt, sondern befinden uns im Besitze einer, wenn auch nicht grossen, Anzahl von Statuen und Reliefs, welche dieser Epoche angehören und durch einzelne später ausgeführte Copien von Werken der oben erwähnten Meister nicht unerheblich bereichert werden.

Diese alterthümlichen Werke, durch die Erzeugnisse der späteren glänzenderen und anmuthigeren Kunst verdrängt, in der Zeit römischer Liebhaberei vernachlässigt, selbst dann nicht beachtet, als vor einigen Jahrhunderten der Sinn für die alte Kunst wieder erwachte und noch manches zu retten war, haben erst in neuester Zeit die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und es ist nun, durch manche äussere Zufälle begünstigt, gelungen, aus dem Schoosse der darüber aufgehäuften Erde, aus der Einsamkeit verödeter Länder, aus den Händen barbarischer Bewohner eine zwar immerhin sehr kleine, aber für uns unschätzbare Reihe von Denkmälern hervorzuziehen, welche unsere Kenntniss jener Zeiten bedeutend bereichert haben und uns in den Stand setzen, wenn auch nicht die feinsten Züge künstlerischer Bestrebungen im Einzelnen, so doch das Ganze der Entwickelung mit Sicherheit zu beobachten.

Von vorzüglicher Wichtigkeit sind denn hier diejenigen Bildwerke, welche als Theil oder Schmuck an Tempeln gedient haben, indem bei ihnen theils die Zeit der Entstehung, da sie jedenfalls nicht älter als das Gebäude selbst sein können, theils das Verhältniss der Entwickelungsstufe der Plastik zu der Architektur feststeht. Nur bei zwei Tempeln aus dieser Periode ist man so glücklich gewesen, Bildwerke von grösserem Umfang zu entdecken, die jedoch ausser ihrer eigenen Bedeutsamkeit noch dadurch besonders lehrreich sind, dass sie den beiden Gränzpunkten dieser Periode, dem Anfange und dem Ende anzugehören scheinen, und daher nähere Schlüsse auf die dazwischen liegende Zeit und für die Beurtheilung der übrigen, meistens eines festen Datums entbehrenden, aber weit zahlreicheren Monumente gestatten.

Dem Anfang dieser Periode gehören einige jetzt in Palermo befindliche Bildwerke an, welche unter den Trümmern von Selinus in Sicilien in neuerer Zeit (1822) aufgefunden worden, namentlich zwei

Digitized by Google

Metopen, welche von dem oben erwähnten mittleren Burgtempel, der gewiss aus den ersten Zeiten der Stadt stammt, herrühren, und mithin in die Zeit zwischen der vierzigsten und fünfzigsten Olympiade, also ganz in den Beginn unserer Epoche zu setzen sind. Auf der einen dieser Metopen sieht man den Herakles, wie er die Kerkopen, zwei Brüder, diebische und neckische Kobolde, die ihn beleidigt hatten, an einem auf der Schulter ruhenden Tragholze mit den Beinen angebunden hat und so mit herabhängenden Köpfen davon trägt[1]). Der Held ist von dickem Körperbau, untersetzter Statur und vollen Gliedern, mit dem Obertheile des Körpers ganz nach vorn, die Schenkel und Beine aber ganz im Profil gewendet, so dass die Füsse in paralleler Richtung gerade vor einander stehen. Der Kopf hat einen lächelnden Ausdruck im Munde, das Auge ist, wie schläfrig, nur wenig geöffnet, die Haare sind über der Stirn regelmässig gelockt. Er ist bis auf das Löwenfell völlig nackt, an seiner linken Hüfte bemerkt man den Griff des Schwertes, dessen Tragriem quer über der Brust mit einem rothen Streifen angedeutet ist. Eine Hand hält er vor der Brust, mit der anderen drückt er das Bein des einen Kerkopen an das Tragholz fest. Die beiden Kerkopen hängen völlig gleich und regelmässig rechts und links herab, mit rechtwinkelig gebogenen Knieen und auf der Brust gekreuzten Armen. Die Köpfe sind ganz nach vorn gewendet und sehr roh, auf jeder Seite derselben fallen, sich überwerfend, drei Haarflechten, regelmässig gebildet, wie eine Schnur von Kugeln herab.

Die zweite Metope (Fig. 39) stellt den Perseus dar, welcher im Beistande der Athene der Medusa das Haupt abschneidet. Der Held ist von noch dickerer und gedrungener Gestalt wie Hercules und blickt wiederum, ungeachtet der Profilstellung der Füsse und der auf die seitwärts neben ihm knieende Gestalt der Medusa bezüglichen Handlung ganz nach vorn. Diese knieet mit dem rechten Beine und biegt das linke gegen den Boden, während sie mit beiden Händen ein ziemlich winziges Pferd, den aus ihrem Blute entstehenden Pegasus, hält. Das Haupt ist wahrhaft schrecklich, maskenartig, mit weit geöffnetem ungeheurem Munde, in welchem grosse Zähne und die herabhängende Zunge sichtbar sind. Die Haare sind über der Stirn regelmässig gelockt und hängen in dichten Flechten auf beide Schultern herab. Minerva auf der anderen Seite des Helden steht regungslos und schattenähnlich, in langem steifgefaltetem Gewande; auch bei ihr sind die Füsse wiederum im

[1]) Thiersch Epochen, S. 404. und namentlich die daselbst aufgenommene Beschreibung von Klenze, nach eigener Anschauung der Originale. — Müller-Wieseler Heft 1. Taf. 5. Serradifalco, antichità di Sicilia II, 9.

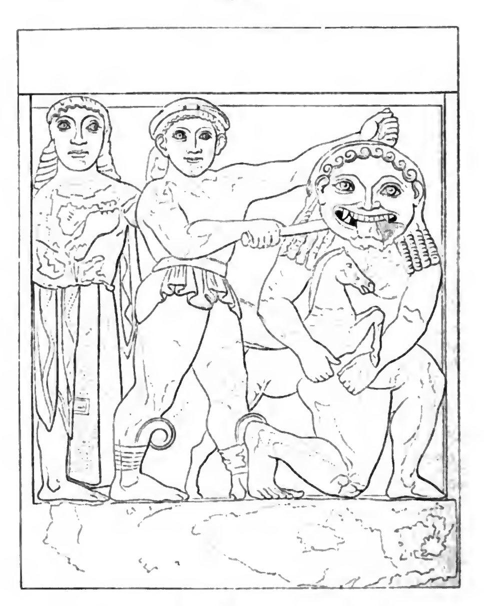
Digitized by Google

Profil, während der Kopf und die Schultern ganz Vorderansicht sind. Ihr Gesicht ist starrblickend und lächelnd. Auf der Brust sieht man Farbenspuren, ohne Zweifel von einer Andeutung der Aegis herrührend. Auch der Flügel des Pegasus und Andres war bemalt, am Nackten jedoch nur einzelne hervortretende Theile, die Augen und Augenbrauen.

Bei der, in der That sehr grossen Rohheit der Arbeit ist dennoch



Fig. 39.



Perseus mit der Medusa, Metopenrelief von Selinus.

der Sinn für freiere Bewegung namentlich in der Haltung der Arme des Perseus, in dem Körper des fortschreitenden Hercules und selbst in dem, wiewohl stark unrichtigen der knieenden Medusa zu erkennen. Auffallend ist dabei die Richtung auf das Derbe, welche sich sowohl in der Fülle und Muskelkraft der Körper, als auch in den breiten Facegesichtern zeigt. Andererseits bemerkt man aber die Beobachtung einer regelmässigen, symmetrischen Anordnung, und sogar in der

Digitized by Google

lächelnden Miene, in den künstlichen Haarflechten und in den steifen Falten des herabhängenden Zipfels am Gewande der Minerva, eine Hinneigung zur Zierlichkeit.

Noch ein drittes Metopenrelief ist in den Trümmern dieses Tempels gefunden, das wir aber seiner grossen Verstümmelung wegen übergehen dürfen, wichtiger dagegen sind die Reste von zwei Metopenreliefs, die man in einem nicht auf der Burg befindlichen, aber noch, wie schon oben bemerkt, sehr alterthümlichen Tempel entdeckt hat. Es scheinen Göttinnen im Gigantenkampf darauf vorgestellt zu sein in einem Styl, der zwar feiner ausgebildet ist, doch aber den Charakter des Derben und Plumpen auf das Entschiedenste festhält.

In neuester Zeit (1860) ist in Sparta ein Monument zum Vorschein gekommen, das jenen ältesten Reliefs überraschend ähnlich ist. Es ist ein viereckiger, mit der Basis gegen drei Fuss hoher, nach oben sich verjüngender Pfeiler, an dessen schmäleren Seiten je eine aufgerichtete Schlange in Relief ausgehauen ist, während auf den breiteren Seiten eine Frau von einem Manne angegriffen wird, das eine Mal mit einem Schwert, das andere Mal mit einer sichelförmigen Waffe, übrigens in ziemlich übereinstimmender Weise. Eine Erklärung dieser merkwürdigen Gruppen ist noch nicht gegeben, das Ganze diente wahrscheinlich als Grabstein, wenigstens findet sich die Schlange sehr häufig auf Grabsteinen in dem Sinne einer Schützerin und Hüterin derselben. In den kurzen Proportionen, in der derben Fülle und Kraft des Körpers stimmen diese Reliefs ganz mit den selinuntischen überein, man sieht also, dass dieser Styl nicht lokal vereinzelt war. Nicht mit Unrecht hat man ihn als dorischen Styl bezeichnet und seine Eigenthümlichkeit in dem Ausdruck derber Kraft gefunden, der auch in der älteren Zeit der dorischen Architektur so deutlich ist[1]).

Sehr viel bedeutender als die Reliefs von Selinus ist ein anderer Fund, ebenfalls aus neuerer Zeit, nur etwa ein Jahrzehend älter (1811), der der äginetischen Bildwerke. Unter den Trümmern des bereits oben erwähnten Minerven-Tempels in Aegina, fand man nämlich unter anderem eine nicht unbeträchtliche Zahl von Statuen, welche zu zwei einander entsprechenden, in den beiden Giebelfeldern des Tempels aufgestellt gewesenen Gruppen gehörten, und jetzt von Thorwaldsen meisterhaft in ihrem eigenthümlichen Style restaurirt, eine Zierde der Glyptothek zu München bilden.

Die eine dieser Gruppen, die des westlichen oder hinteren Giebels (Fig. 40), ist fast vollständig bis auf eine Statue, welche man sich nach

---

[1]) Vgl. Annali dell' instituto archeolog. 1861. p. 34. Tav. d'agg. C.

Digitized by Google

dem vorgefundenen Fragmente und nach der ähnlichen Composition des anderen Giebelfeldes sehr wohl ergänzt denken kann, erhalten. Sie zeigt den Kampf um einen gefallenen Helden, wie man mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuthet, um Patroklos. In der Mitte, und also in der höchsten Stelle des Giebels, sieht man Minerva, in voller Tracht, mit Helm und Aegis, den Schild an der Linken, den Speer in der Rechten, zwar ohne äussere Handlung, aber doch in beiden etwas gehobenen Armen Theilnahme an dem Ausgange verrathend. Zu ihrer

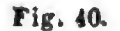
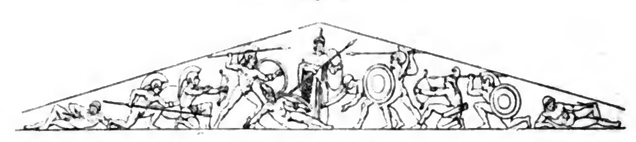


Fig. 40.



Westliche Giebelgruppe aus dem Minerventempel zu Aegina.

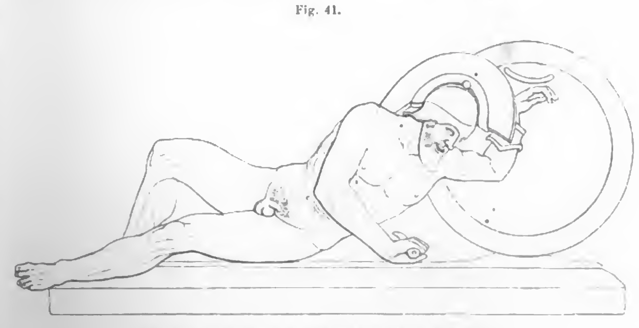
Rechten liegt Patroklos, auf die rechte Hand gestützt, den linken Arm mit dem Schilde hebend. Auf der linken Seite der Göttin, etwas weiter abwärts und jenseits ihres schützenden Schildes bog sich (denn dies ist die fehlende Statue) ein troischer Jüngling vorwärts, als wolle er nach den Füssen des Gesunkenen greifen, um ihn auf die Seite der Troer herüberzuziehen. Beide, dergestalt niedrig gehaltene, Figuren gestatten den Anblick der ganzen Gestalt der Pallas. Hinter ihnen sieht man auf jeder Seite noch vier Krieger, in ganz entsprechender Bewegung. Zunächst einen stehenden, mit Helm und Schild gerüsteten, der in der rechten den Speer schwingt. Dann auf jeder Seite zwei Knieende; und zwar der erste ein Bogenschütze, der troische im Begriff den Pfeil abzusenden, der griechische nicht vollständig erhalten und jenem ähnlich ergänzt; der zweite ein Speerbewaffneter, im Begriff zu stossen, der Troer mit erhobener, der Grieche mit tiefgehaltener Lanze. Endlich am äussersten Ende des Giebeldreiecks auf jeder Seite ein Verwundeter, liegend, der Grieche einen Pfeil aus der Brust ziehend, der Troer eine Wunde am linken Schenkel mit der Hand bedeckend. Durch diese Anordnung der grösseren Gestalt der (in der Vorderansicht gezeigten) Göttin in der Mitte, der stehenden, knieenden und liegenden Krieger nach der Seite hin, erhält die ganze Gruppe eine abnehmende, der Form des Giebeldreiecks entsprechende Gestalt, von vollkommener architektonischer Symmetrie, doch so, dass einzelne Verschiedenheiten an den entsprechenden Statuen das Allzuängstliche und Steife verhüten.

Digitized by Google

Von der Gruppe des vorderen oder östlichen Giebels sind nur fünf Statuen erhalten, welche auf eine der ersten Gruppe ganz ähnliche Anordnung hindeuten. Man hat sie auf den Kampf des Herakles und Telamon gegen den trojanischen König Laomedon bezogen und den Gefallenen, um den gekämpft wird, Oikles genannt, welcher bei diesem Kampfe ums Leben kam.

Die meisten der Helden sind nackt, nur mit dem Helm und Schilde, und zum Theil mit Beinschienen bewehrt; bloss die Bogenschützen sind mit enganliegendem ledernem Harnisch bekleidet. Der troische Schütze des westlichen Giebels, ohne Zweifel Paris, trägt die phrygische Mütze und enganliegende Hosen, die Tracht asiatischer Bogenschützen. Der griechische Schütze des östlichen Giebels scheint den Herakles darzustellen, sein Haupt ist mit einem Löwenkopfe bedeckt. Man sieht, in beiden Gruppen ist der Sieg hellenischer Helden gegen die Barbaren Asiens dargestellt, vielleicht mit einer Anspielung auf den eben glücklich bestandenen Kampf gegen die Perser, denn dass diese Figuren nicht vor den Perserkriegen entstanden sind, scheint ihr künstlerischer Werth, der namentlich an einigen Kriegern der Ostseite (Fig. 41) sehr bedeutend ist, unzweifelhaft zu machen.

Fig. 41.



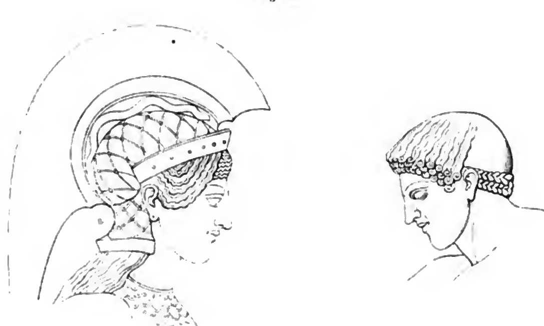
Krieger vom Ostgiebel des äginetischen Minerventempels.

An diesen Gestalten ist nämlich die Bildung der Körper schon von grosser Schönheit und Naturwahrheit. Die Bewegungen sind kräftig und ziemlich belebt, die Formen gesund und nicht unedel, die Muskeln, Sehnen und sonstigen feineren Theile des Körpers mit grosser Genauigkeit und ohne Ueberladung gearbeitet. Auch das Weiche ist nicht vernachlässigt; die Haltung des Patroklos, sein sanft gebeugtes Haupt, sein sinkender Leib ist rührend und mit Empfindung behandelt, und

Digitized by Google

auch die Stellung der Pallas ist, wenn auch etwas steif, doch, wie bereits erwähnt, für ihre göttliche, mehr geistige als körperliche Mitwirkung bezeichnend und sinnvoll gewählt. Weit weniger befriedigend ist die Form und der Ausdruck der Köpfe (Fig. 42). Das Kinn ist meistens übermässig gross und spitz vortretend, die Nase kurz, der Mund nahe an der Nase, die Augen etwas gegen dieselbe gesenkt, das Oval des Gesichts zwar wohlgestaltet, aber der Kopf im Ganzen zu gross, wodurch der Körper zu klein und untersetzt erscheint. Minerva ist etwas über, die Krieger sind etwas unter Lebensgrösse, wodurch das

Fig. 42.



Köpfe von den äginetischen Statuen.

Ganze in der Höhe des Giebels noch mehr kleinlich werden musste. Die Miene ist überall, bei den heftig Anstürmenden oder Zielenden wie bei den Verwundeten dieselbe, ein steifes, bedeutungsloses Lächeln, das wir als eine allgemeine Eigenschaft der Köpfe alterthümlichen Styls unten näher besprechen werden. Die Haare sind an der Stirn in künstliche, schneckenartige Locken gelegt, hinten lang oder in eine Flechte gebunden. Ebenso sind die Falten an dem Gewande der Göttin (Fig. 43) durchweg mit einer steifen, absichtlichen Regelmässigkeit behandelt, in welcher aber schon der Sinn für Schönheit der Massen erkennbar ist. Das anliegende Obergewand ist unter der Brust ein wenig aufgenommen, wodurch ein breiter beleuchteter Streifen entsteht, neben dem dichte, beschattete Falten an beiden Seiten, zunächst senkrecht, dann schräge seitwärts herablaufen und am Saume eine treppenförmige Abstufung nach beiden Seiten bilden. Auch das Mäntelchen, das über dem rechten Arm hängt, fällt in stufenförmigen oder gezackten Falten

Digitized by Google

herab, während die Aegis von ähnlichen gezackten Einschnitten umgeben ist. Eine gleiche Anordnung der Falten findet sich an einigen kleinen weiblichen Figuren, welche ohne Zweifel oberhalb der Spitze des Giebels neben der Verzierung derselben aufgestellt gewesen waren, deren Bedeutung aber nicht feststeht. Sie zeigen den oben beschriebenen Typus, welcher in der älteren Kunst besonders für Aphrodite üblich ist.

Es war wichtig, diese Statuen etwas genauer zu beschreiben, um uns das Resultat der Kunstübung dieser Periode zu vergegenwärtigen. Bezeichnend ist für dieselbe, dass die Körperbildung und der Ausdruck der That schon so weit vorgeschritten, während Form und Ausdruck des Gesichts noch weit weniger entwickelt sind, jene noch unharmonisch, dieser gleichförmig, ohne wesentliche Unterscheidung der Charaktere und der Stimmung. Mit diesem Mangel des individuellen Lebens hängt auch die Behandlung des Gewandes zusammen. Sie ist offenbar nicht der freien Thätigkeit des Werktages entnommen, wo auch in Haltung und Kleidung jeder nach seiner Persönlichkeit sich eigenthümlich ausspricht, sondern dem durch die Sitte vorgeschriebenen religiösen Feste, wo man sich im ungewohnten, regelmässig geglätteten und gefalteten Gewande langsam und steif bewegt.

Fig. 43.



Minerva vom äginetischen Tempel

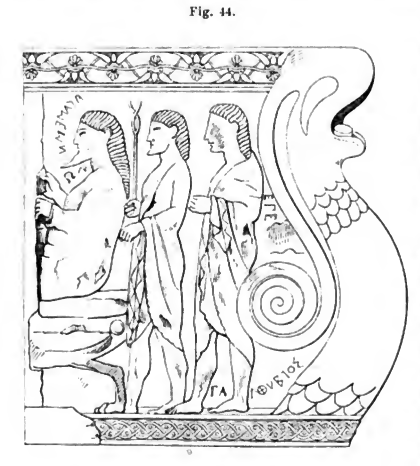
Wir wissen aus Nachrichten der Alten, dass auf Aegina eine Kunstschule von besonderem Styl blühete. Eine freilich nur flüchtige Andeutung des Pausanias scheint eine gewisse knappe, magere Körperbildung als eigenthümlich äginetisch zu bezeichnen, und allerdings bilden die

Digitized by Google

besprochenen Statuen in dieser Beziehung zu den selinuntischen einen scharfen Gegensatz. Eine ziemliche Anzahl erhaltener Terracottareliefs, meist von den griechischen Inseln stammend und jetzt in verschiedenen Museen, London, Paris, Berlin u. s. w. befindlich, zeigt ebenfalls Figuren von eigenthümlich schmächtigen Formen und deutet also auf eine weitere Verbreitung jenes Gegensatzes. Wichtiger sind dann einige Marmorwerke, die der einen oder anderen erwähnten Stylgattung mehr oder weniger verwandt sind, aber zunächst noch als isolirt stehend besprochen werden müssen.

Von sehr alterthümlichem Charakter ist das auf der Insel Samothrace gefundene Fragment eines Reliefs (Fig. 44), vermuthlich von der Lehne eines Sessels, welches, wie die Beischriften zeigen, den Agamemnon vorstellt und hinter ihm stehend seine Herolde Talthybios und Epeios. Die Eigenthümlichkeiten des ältesten Reliefstyls sind an ihm sehr deutlich, insofern der Körper des auf einem Stuhl sitzenden Agamemnon noch eine glatte Fläche bildet, die Behandlung weicht aber von der der selinuntischen Metopen darin ab, dass in ihr mehr das Scharfe, Zierliche, als das Derbe vorherrscht. Die Figuren sind schlanker, die Profilzüge feiner, der Bart in eine Spitze auslaufend.

Fig. 44.



Samothracisches Relief.

Sodann sind in neuerer Zeit mehrere alterthümliche Apollostatuen aufgefunden, deren roheste aus Thera stammende wir schon oben besprachen. Die vorzüglichste unter ihnen ist die in Tenea bei Corinth gefundene, die sich jetzt in der Glyptothek zu München befindet (Fig. 45). Dargestellt ist ein nackter Jüngling mit lang herabhängendem Haar, der Kopf ist gerade ausgerichtet ohne Wendung, die Arme hängen am Körper herab, so dass die geballten Hände anliegen, der linke Fuss ist ein wenig vorgesetzt. Die Figur hat etwas ausserordentlich Straffes

und Strammes in ihrer Stellung und Muskulatur, was sich besonders deutlich an der stark zurücktretenden Kniescheibe zeigt, dabei aber ist sie schlank und nicht ohne Zierlichkeit. Das alterthümliche Lächeln im Gesicht findet sich auch hier. Wir erwähnten schon oben eine in der Stellung durchaus übereinstimmende Statue eines Athleten; die einförmige Wiederholung eines und desselben Typus selbst für verschiedene

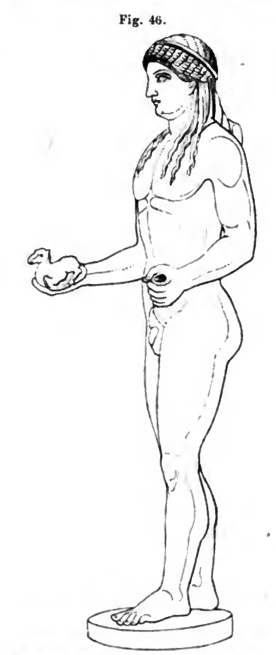
Fig 45





Apollo von Tenea.

Fig. 46.



Statuette des Apollo im britischen Museum.

Zwecke scheint eine charakteristische Eigenthümlichkeit des alten Styls zu sein.

Verwandt, doch aber auch in einigen Punkten abweichend ist ein ebenfalls häufig vorkommender Apollotypus, dessen schönstes Exemplar in einer kleinen Bronce des britischen Museums erhalten ist (Fig. 46). Die Stellung des Gottes ist fast dieselbe, nur sind die Arme vom Leibe gelöst, aber noch eckig, in rechtem Winkel vorspringend, in der Linken

Digitized by Google

hielt er den (jetzt fehlenden) Bogen, auf der Rechten liegt ein Rehkalb. Dieser Typus ist weit gedrungener, robuster als der von Tenea und tritt dadurch in ein näheres Verhältniss zur dorischen Kunst, er repräsentirt übrigens eine höhere Stufe der Kunst, die lächelnde Miene ist geschwunden und hat einem strengen Ernst Platz gemacht. Nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit hat man diese Figur und dazu einen ganz ähnlichen aber kolossalen Marmorkopf, der sich auch im britischen Museum befindet, auf ein berühmtes Werk des Kanachos von Sicyon, den Apollokoloss bei Milet zurückgeführt. Es ist übrigens auch dieses Werk nur die Wiederholung eines älteren Typus; wir kennen durch Nachbildungen auf Gemmen und Münzen einen Apollo der älteren Künstler Tektaeus und Angelion, welcher der Figur des Kanachos sehr ähnlich ist.

Zu dem berühmten Heiligthum, welches das Werk des Kanachos enthielt, führte vom Hafen Milet's aus eine heilige, für die zum Tempel ziehenden Processionen bestimmte Strasse, die nach ägyptischer Weise mit Statuen an beiden Seiten besetzt war. Von diesen Statuen sind jetzt zehn, darunter zwei weibliche, ausserdem ein Löwe und eine Sphinx ausgegraben und kürzlich ins britische Museum versetzt. Die Figuren, die aber fast alle ohne Köpfe gefunden wurden, sind sämmtlich sitzend dargestellt in steif symmetrischer Haltung, es sind Weihgeschenke an Apollo und zwar scheinen sie nach einer Inschrift, die sich an einer derselben befindet, bestimmte Personen, Könige u. A. darzustellen, ohne dass freilich der erhaltene Kopf Porträtähnlichkeit zeigte. Die Körperbildung dieser Figuren ist, wie der Engländer Newton, der diese Statuen der Zerstörung entrissen hat, mit Recht bemerkt[1]), der ägyptischen noch sehr ähnlich, doch ist daneben das griechische Kunstgefühl unverkennbar. Der Styl sowohl als auch die Geschichte des Heiligthums machen es wahrscheinlich, dass diese Werke vor den Perserkriegen entstanden sind.

Von Milet wenden wir uns nach Lycien, dessen Denkmäler auch erst in neuerer Zeit bekannt geworden sind. Die dortigen Gräber, deren Architektur uns schon oben beschäftigte, sind mit einer Fülle von Bildwerken bedeckt, an denen sich zwar einzelne Aehnlichkeiten mit persepolitanischer Sculptur finden, die aber im Ganzen einen der griechischen Kunst sehr verwandten Charakter, und namentlich eine nähere Beziehung zu der altattischen Kunst zu haben scheinen. Besonders wichtig und dieser Periode angehörig ist der Bildersims des sogenannten Harpyienmonuments aus Xanthos. Er befindet sich an einem thurm-

---

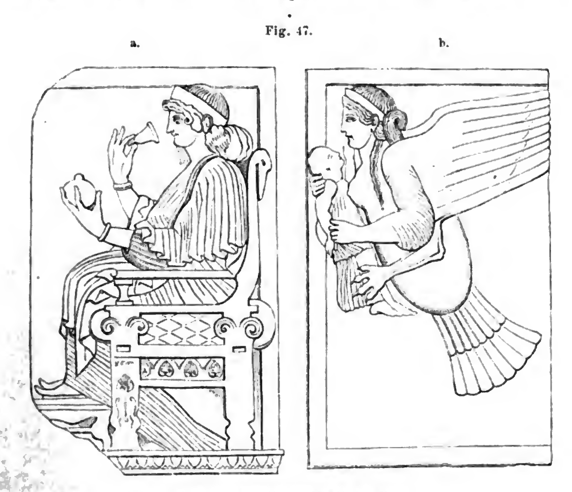
1) A history of discoveries at Halicarnassus etc. II. 549.

Digitized by Google

artigen, etwa 20 Fuss hohen Grabmale und umschliesst die in der Höhe unmittelbar unter dem flachen Dache befindliche Grabkammer. Ueber der auffallend engen, nach Westen gelegenen Oeffnung dieser Grabkammer erblicken wir ein uns unverständliches Symbol, nämlich die Gestalt einer Kuh mit einem an ihr saugenden Kalbe, zur Seite des Eingangs aber drei Frauen, in Haltung und Gewandung übereinstimmend, doch nicht ohne leise Verschiedenheit, die mit Opfergaben einer Göttin sich nahen. Diese Göttin, welche unsere Abbildung (Fig 47 a) wiedergiebt, sitzt auf einem reichgeschmückten Thronsessel mit den

Fig. 47.

a. b.



Vom Harpyienmonument aus Xanthos.

Symbolen einer Blume und einer Granate in den Händen, sie ist die zarteste Figur des Ganzen und die Betrachtung ihres Gesichts kann namentlich jenes alterthümliche Lächeln begreiflich machen, das, wenn auch oft starr und grinsend dargestellt, doch nur aus dem Streben nach freundlichem, innigem Ausdruck hervorgeht. Ihr entspricht in der anderen Ecke der Platte jenseits der Grabesthür eine weniger zarte Göttin, mit einer Schaale in der Rechten; die Linke ist mit dem Attribut, das sie hielt, verloren gegangen. Auf den übrigen Seiten sind ähnliche Vorgänge dargestellt; wie dort weiblichen Gottheiten von Frauen, so werden hier männlichen von Männern Opfergaben und Anbetung dargebracht. An der Nord- und Südseite, wo nur je eine Figur an

Digitized by Google

den thronenden Gott herantritt, sehen wir in den beiden Ecken eigenthümliche, oben weibliche, unten in einen Vogelleib ausgehende Figuren, die ein Kind in ihren Armen davontragen (Fig. 47 b.). Diese Figuren bezeichnet man gewöhnlich als Harpyien in dem Sinne von hinraffenden Todesgöttinnen und deutet die Kinder als die Seelen der Verstorbenen, die sie entführen, und allerdings ist damit wenigstens der Sinn dieser Gruppen wohl unzweifelhaft ausgesprochen. Die Südseite macht dies noch deutlicher dadurch, dass hier unter einer dieser Gruppen eine kleine Figur am Boden kniet, im höchsten Schmerz der ihr Entrissenen nachschauend. In dieser kleinen untergeordneten Figur haben wir wohl die Stifterin des ganzen Werkes zu erkennen, die ihren Verwandten dies Grabmal setzte, und die adorirenden Figuren sollen eben diese Verstorbenen in ihrer Frömmigkeit gegen die Götter darstellen. In den lycischen wie in den griechischen Grabreliefs wird der Todte auf seinem Grabe oft in einer für sein Leben charakteristischen Handlung dargestellt, hier wird die Frömmigkeit an ihm hervorgehoben.

Als Entstehungszeit des Werks wird ungefähr das Jahr 500 angenommen werden müssen, da die Zerstörung von Xanthos im Kriege mit den Persern, der dies hervorragende Monument auf der Akropolis schwerlich entgangen sein möchte, in der Mitte des sechsten Jahrhunderts stattfand. Auch weist der Styl, wenigstens wenn wir eine einigermaassen parallele Entwickelung mit der uns näher bekannten attischen Plastik annehmen dürfen, entschieden auf spätere Zeit. Denn er ist bereits von grosser Vollendung, übrigens von ganz anderer Art als der dorische und aeginetische. Nicht unpassend hat man ihn den ionischen Styl genannt, es ist wenigstens ein eifriges Streben nach Zartheit und Grazie bemerkbar, z. B. in der Art wie die Frauen die Gegenstände, die sie in den Händen haben, anfassen, ausserdem in den Körperformen manchmal eine Hinneigung zum Weichen und Weichlichen, wie z. B. in den Brüsten der Frauen, ja zu assyrischer Fettbäuchigkeit, wie an einer Figur der Ostseite. Die altattischen Monumente sind diesem Styl durchaus verwandt, nur etwas maassvoller.

Dem Harpyienmonument sehr ähnlich im Styl, nur derber und roher in der Ausführung, ist ein schon länger bekanntes Relief in der Villa Albani, in welchem Winkelmann die Erziehung des Bacchus durch die Leukothea zu erkennen glaubte, das indess wahrscheinlicher nur ein Grabrelief ist, auf welchem nach griechischer Sitte die Verstorbene mit den Ihrigen dargestellt ist. Die Frau sitzt auf einem Sessel, den Schemel unter ihren Füssen, auf dem Schoosse hält sie ein stehen-

Digitized by Google

des Kind, das sein Händchen nach ihr ausstreckt; hinter demselben stehen drei weibliche Gestalten neben einander, in sehr schroff abnehmender Grösse, womit aber nicht etwa die Entfernung perspektivisch angedeutet werden soll, vielmehr sind es Erwachsene und Kinder, die neben einander gestellt sind, weil der Raum nicht erlaubte, sie nach der gewöhnlichen Weise hinter einander zu stellen. Die sitzende Frau hat in ihrer ganzen Erscheinung die grösste Aehnlichkeit mit den Göttinnen an der Westseite des Harpyienmonuments.

Von der altattischen Kunst hat uns die neueste Zeit interessante und wichtige Proben gebracht. Das älteste Stück freilich, eine sitzende Pallas ohne Kopf, ist leider noch nicht durch Gypsabgüsse, ja nicht einmal durch genügende Abbildungen bekannt, so dass wir nicht näher darauf eingehen können. Bekannter ist dagegen der interessante Grabstein eines alten Atheners Aristion (Fig 48), laut der Inschrift von einem Künstler Aristokles ausgeführt, der zur Zeit der Perserkriege lebte. Der Verstorbene ist dargestellt in voller Rüstung, das Bild eines alten ehrenwerthen Atheners aus der Zeit, als die Verhältnisse Athens noch etwas Altväterisches und Beschränktes hatten. Die lebensgrosse Figur steht auf dem engsten Raume, was sich öfter findet und für die Knappheit des alten Stils charakteristisch zu sein scheint; das Relief ist sehr flach, wurde aber in seiner Wirkung durch Malerei, deren Spuren deutlich erhalten, unterstützt. Die Körperbildung ist, wie an der ganz ähnlichen Kriegerfigur des Harpyienmonuments, etwas schwer, der Kopf hat die übliche Lockenfrisur in Haar und Bart und das stereotype Lächeln, die Durchbildung des Nackten steht hinter den äginetischen Statuen zurück.

Fig. 48.



Grabstein des Aristion.

Sehr verwandt, nur etwas weiter fortgeschritten ist eine schöne attische Grabstele im Museum von Neapel, von einer Palmette bekrönt, die ganz den Stirnziegeln des Parthenon gleicht. Hier ist der Verstorbene nicht mehr steif figurirend vorgestellt, sondern wie von leiser Trauer bewegt, stützt er sich auf seinen Stock und streckt die Hand seinem treuen Hund hin, der mit ihm dargestellt ist. Eine nach Styl und Darstellung ganz ähnliche Stele befindet sich in Orchomenos, an welcher kürzlich auch eine Künstlerinschrift entdeckt ist.

Derselben Zeit scheint ein Relief von der Akropolis von Athen anzugehören, welches eine Frau darstellt im Begriff auf einen Wagen zu steigen, von dessen Pferden aber nur die Schwänze erhalten sind.

Digitized by Google

Dies Relief ist bereits von grosser Anmuth und Zartheit, deren man sich besonders bewusst wird durch einen Vergleich mit dem im Styl verwandten aber doch ungleich derberen Harpyienmonument. Auch die Relieffigur eines Hermes oder Theseus in Athen, von welcher nur die obere Hälfte erhalten ist, verdient Erwähnung als ein schönes Beispiel für die Frische und Naivetät des alterthümlichen Styls.

Dieser altattischen Schule gehören mehrere berühmte Künstler an, deren schon oben angeführte Namen zum Glücke jetzt für uns nicht mehr blosse Namen sind. So zunächst Kalamis. Dieser Künstler steht allerdings noch ganz innerhalb des alten Styls, Thiere gelingen ihm besser als Menschen, und eine kleine Copie eines Widdertragenden Hermes von ihm, die sich in einer englischen Privatsammlung befindet, hat noch eine sehr steife unfreie Haltung, wenn auch das Thier auf der Schulter des Gottes lebendiger ist. Allein nach der Seite des geistigen Ausdrucks hin scheint Kalamis besonders in der Darstellung von Frauen einen bedeutenden Schritt vorwärts gethan zu haben. An einer seiner Frauenstatuen wird die Schamhaftigkeit gelobt und das ehrbare und unbewusste Lächeln, auch das Wohlgeordnete und Züchtige der Gewandung; er behielt also die Eigenthümlichkeiten des alten Styls, das Lächeln und die strengen graden Linien der Gewandung zwar bei, wenn auch wohl in gemilderter Weise, wusste sie aber als Mittel zum Ausdruck des Gemüthes zu benutzen. In ihm kommt zuerst die Richtung der attischen Kunst auf Darstellung des geistigen Lebens zum Ausdruck; er ist die Knospe der attischen Kunst, hoffnungsreich, zart und innig, wenn auch noch mannigfach beschränkt durch alte Tradition.

Ganz seinem Kunstcharakter entsprechend und gewiss seiner Zeit angehörig ist die zweimal im Vatikan vorkommende Statue einer trauernden Frau, welche man mit guten Gründen auf Penelope gedeutet hat. Doch mag auch eine neuere Meinung richtig sein, welche ein Grabmonument zu erkennen glaubt, dergleichen sich von etwas vorgerückterem Styl mehrere ganz ähnliche erhalten haben. Die Figur sitzt mit übergeschlagenen Schenkeln und vorwärts gebogenem Leibe, mit der rechten Hand den Kopf, mit der linken Hand sich auf den Sessel stützend. Ihre ganze Haltung ist höchst sprechend für einen Moment der Niedergeschlagenheit und des Versinkens und zeigt daher schon einen sehr ausgebildeten Sinn für Naturwahrheit und Charakteristik, sogar im Uebergewicht gegen den Schönheitssinn, da die Linien eher hart und ungefällig sind.

Eine ganz andere Richtung scheint Kritios verfolgt zu haben, der entweder allein oder in Gemeinschaft mit Nesiotes eine Gruppe des

Digitized by Google

Harmodius und Aristogiton verfertigte, von welcher in zwei Marmorstatuen des Museums zu Neapel Copien erhalten sind. Die Figuren sind nackt dargestellt in bewegter Stellung, wie sie mit gezückten Schwertern auf ihren Feind einstürmen, der jüngere dem älteren etwas voraneilend, welcher neben jenem wie ein schützender Sekundant steht. Der eine erhaltene Kopf zeigt noch ganz alterthümliches Gepräge ohne Seelenausdruck, während die Körper zwar noch straff, aber doch mit grosser Lebendigkeit und Freiheit gearbeitet sind. Kritios scheint besonders bestrebt gewesen zu sein, die steife Ruhe des alten Styls zu durchbrechen, ein Bestreben, in welchem er sich mit seinem grossen Zeitgenossen Myron berührte, der uns ebenfalls theils durch genauere Notizen, theils durch Copien bekannt ist. Auch dieser gehört allerdings noch zur alten Kunst, auch an ihm vermisste man noch den geistigen Ausdruck, während er das physische Leben so meisterhaft darzustellen wusste, doch scheint er unter allen Künstlern der alten Zeit derjenige gewesen zu sein, welcher am meisten dazu beigetragen hat, die Kunst von Zwang und Steifheit zu befreien. Lebensvoll und naturwahr darzustellen, darin bestand sein Ruhm, den er vor Allem in der Schöpfung seiner berühmten Kuh bethätigte. Mehrere Dutzende von Epigrammen, aus denen Goethe seine anmuthige Schilderung dieses Werks schöpfte, preisen die wunderbare Lebendigkeit der Kuh, geben aber leider kein Bild derselben. Aus diesem Triebe nach lebensvoller Naturwahrheit erklärt es sich wohl, dass Myron gern seinen Figuren möglichst bewegte, momentane Stellungen gab. So heisst es von einer seiner Statuen, die einen berühmten Läufer darstellte, der in Olympia siegte aber bald in Folge übergrosser Anstrengungen starb, dass ihr der Rest des Athems vorn auf den Lippen sitze und dass sie von ihrer Basis herabspringen zu wollen scheine, um den Siegeskranz zu empfangen. Dies bestätigen auch die erhaltenen Copien, zunächst die berühmte Erzstatue des Diskobol, deren weitaus schönste und treueste Copie sich im Palast Massimi in Rom befindet (Fig. 49). Sie stellt einen kräftigen nackten Jüngling vor, im Begriff einen Diskus abzuschleudern und zwar ist die Figur in einem ganz flüchtigen Moment fixirt, der linke Fuss schleift bereits auf dem Boden und die rechte Hand hält hoch erhoben den Diskus. Dieselbe momentane Bewegung findet sich in einer kürzlich als myronisch erkannten Statue eines Satyrs im Museum des Lateran, die zu einer aus einem Relief und einer Münze herstellbaren Gruppe gehörte. Myron nämlich hatte eine Gruppe der Minerva und eines Satyrs gemacht, jene in dem Moment, wie sie die Flöten weggeworfen, die ihr Gesicht entstellten, diesen zwar zurückweichend vor dem heftigen Gestus der erzürnten Göttin, doch

aber voll Begierde nach dem wunderbaren Instrument. Diesen Moment sehen wir fixirt in jener Statue; der Satyr erscheint zwar wie zurückgescheucht, aber er berührt den Boden noch nicht fest mit den Füssen, es wird vielmehr nicht lange dauern, dass er einen neuen Angriff auf die Flöten macht.

Fig 49.



Diskobol im Palast Massimi.

Ein sehr verwandtes Streben scheint Pythagoras von Rhegium verfolgt zu haben, der auch wie Myron hauptsächlich mit Athletenstatuen beschäftigt war. Doch wird unter seinen Werken auch die Statue eines Hinkenden erwähnt, an dem der Betrachtende den Schmerz der Wunde mitzuempfinden glaube. Lessing vermuthete mit Recht in diesem Hinkenden den Philoktet, und wahrscheinlich ist auf einigen Gemmen eine Nachbildung dieses Werkes erhalten. Wir würden auch ohne sie annehmen müssen, dass der Schmerz der Wunde im Körper mit grosser Meisterschaft zum Ausdruck gekommen sei, nur ist nicht nothwendig anzunehmen, dass auch der Kopf bereits einen dem entsprechenden Ausdruck gezeigt habe, die Aegineten sind ein belehrendes Beispiel dafür, wie der Todesschmerz durch die blosse Stellung ergreifend ausgedrückt werden kann. Eben dasselbe lehrt auch ein sehr vorzügliches etwa gleichzeitiges Fragment, nämlich die sterbende Amazone in Wien. Es ist eine Figur von kräftigem für eine Amazone tauglichem Körper, mit doppeltem Gewand bekleidet, wie es bei den Frauen in der älteren Kunst Sitte ist. Sie ist in der linken Brust verwundet; wiewohl aber der Kopf sich schwer seitwärts neigt und die Augen sich schliessen, so ist doch im Antlitz kein Zug des Schmerzes zu

Digitized by Google

finden und die grosse Wirkung der Figur beruht ganz auf der Geberde.

Den Schluss dieser Aufzählung möge das von der Gesammtheit oder doch der Mehrzahl der Hellenen als Dank für den Sieg bei Plataea nach Delphi gestiftete Weihgeschenk bilden, von welchem wenigstens ein Fragment noch erhalten ist. Man weihte einen theils aus Gold theils aus Erz bestehenden Dreifuss, auf einer dreiköpfigen Schlange ruhend, die hier gewiss in dem Sinne einer Schützerin des heiligen Geräths gedacht war. Nachdem der Dreifuss beim phocischen Tempelraube bereits seines Goldes beraubt war, wurde er endlich von Constantin nach Byzanz versetzt und hat als „Schlangensäule“ auf dem Hippodrom in Constantinopel fortexistirt ohne erkannt zu werden. Erst eine vor wenigen Jahren von dem Engländer Newton unternommene Ausgrabung des kaum zur Hälfte aus dem Erdboden ragenden Monuments, welche die Namen der weihenden griechischen Städte auf den unteren Schlangengewinden zum Vorschein brachte, liess in der Schlangensäule die Reste jenes platäischen Weihgeschenkes erkennen. Erhalten ist ein aus drei Schlangen gebildetes, etwa 15 Fuss hohes Gewinde von Bronze, dessen untere Windungen mehr horizontal laufen, indem die Schlangenleiber hier sich fester an einander drücken, während sie nach oben zu weniger zusammengepresst und in mehr diagonalen Linien sich entwickeln. Die abspringenden Köpfe sind nicht erhalten, bis auf einen Oberkiefer, der es besonders deutlich macht, dass wir es mit einer altgriechischen Arbeit zu thun haben. Wir können darum nicht die Ansicht für richtig halten, welche das Werk byzantinischer Zeit zuschreibt. Hinsichtlich der Herstellung des Fragments zu seiner ursprünglichen Gestalt gehen auch die Ansichten auseinander, wir nehmen an, dass der Dreifuss, wir wir es oft dargestellt finden, in der Mitte der drei Füsse eine Stütze hatte, die an den Bauch des Kessels hinanreichte. Um eine solche mittlere Stütze sind die Schlangen umgewunden zu denken, deren Köpfe dann zwischen je zwei Füssen des Dreifusses hervorragten. So konnte gesagt werden, dass der Dreifuss auf den Schlangen ruhe, die Angabe dagegen, dass er nur auf einer **dreiköpfigen** Schlange ruhe, muss als ein Irrthum bezeichnet werden, der indessen leicht erklärlich ist, da die Windungen beim ersten Anblick einer einzigen Schlange anzugehören scheinen. Nur unten wo sie anheben, bemerkt man, dass sie durch drei Schlangenleiber gebildet werden. Diese Schlangensäule ist der einzige Rest von jenen zahlreichen herrlichen Weihgeschenken, die in Folge der Perserkriege von den dankbaren Hellenen den Göttern dargebracht wurden,

Digitized by Google

und für die Belebung und Erhöhung der Kunstthätigkeit von nicht geringer Bedeutung waren.

Charakteristisch ist an den Werken dieser alterthümlichen Kunst namentlich an den älteren, die gleichzeitige Richtung auf das Angestrengte und auf das Zierliche. Die Körperformen sind meist schwer, die Muskeln, Gelenke und Sehnen übermässig hervorgehoben, und dadurch alle Umrisse hart und schneidend. Die Haltung des Kopfes ist starr, die Bewegungen sind schroff und eckig, und daher selbst bei grosser Lebendigkeit steif. Die Auffassung des Reliefs ist zwar entschieden für das Profil, aber die Stellung einzelner Theile, z. B. der Augen, noch häufig fehlerhaft, wie von vorn gesehen. Neben diesen Mängeln und neben der Richtung auf das Heftige und Uebertriebene zeigt sich aber auch die Neigung zu einer wiederum übermässigen und steifen Zierlichkeit, die Gewänder sind sauber und regelmässig gefältelt, wie mit dem Plätteisen, das Haar drahtförmig gelockt oder in dicken Flechten regelmässig auf beiden Seiten herabhängend, beim Anfassen von Sceptern, Stäben oder anderen Attributen, oder auch beim Aufnehmen der Gewänder an weiblichen Gestalten, werden die Finger stets mit besonderer Grazie gehalten.

Nicht alle Bildwerke, an denen wir einzelne dieser Merkmale wahrnehmen, gehören übrigens wirklich dieser Epoche an. Namentlich giebt es einige, bei welchen die alterthümliche Tracht, die gefältelten Gewänder, die steifen Flechten und Locken des Haares, die feierliche Zierlichkeit der Hände, der übermässige Ausdruck der Kraft sich mit einer richtigeren, naturgemässen und milderen Darstellung der Gesichtszüge und Körperformen verbinden, oder an denen die angegebenen Eigenthümlichkeiten so übertrieben und karikirt erscheinen, dass man statt der Einfalt und Natur des ächten Styls eine absichtliche Nachahmung erkennt. Es erklärt sich dies dadurch, dass man auch später noch Weihgeschenke und andere für die Tempel bestimmte Werke in einem Style arbeitete, welcher durch seine Strenge und durch die Verwandtschaft mit den älteren Werken einen Schein grösserer Heiligkeit hatte. Man nennt diesen absichtlich steifen und überzierlichen Styl den h i e r a t i s c h e n oder a r c h a i s t i s c h e n.

Ein Beispiel solcher späteren Nachahmung, das genauer besprochen zu werden verdient, ist die berühmte P a l l a s im D r e s d e n e r Museum, ein Torso ohne Kopf und Arme, aber mit vollkommener Erhaltung des bekleideten Körpers. Der linke Fuss ist vorwärts gestellt, stark ausschreitend, in einer kriegerischen Haltung; wahrscheinlich war der linke Arm mit dem Schilde ebenfalls gehoben. Die Bekleidung ist wie an der Pallas der Aeginetengruppe; unter der Aegis hängt das Ober-

Digitized by Google

gewand in regelmässigen, am Saume zackichten Falten herab, während es an den Schenkeln und Beinen dicht anliegt, deren Form deutlich hervortritt und seitwärts durch kleine schräge Falten bezeichnet ist. In der Mitte ist es auch hier aufgenommen und bildet dadurch zwischen einer Masse von schmalen, senkrechten Falten einen breiten Streif, der aber hier nicht, wie an der Statue von Aegina, leer gelassen, sondern mit elf kleinen übereinandergestellten Reliefs, Kämpfe mit Giganten enthaltend, wie mit einer schweren Stickerei, verziert ist. Jede dieser Gruppen besteht aus zwei Gestalten, von denen meistens die eine auf ein Knie gesunken ist, oder sich sonst als überwunden und dem Schlage der anderen weichend zu erkennen giebt. Die Figuren sind gut gezeichnet und von lebendiger Auffassung und weisen eben dadurch auf eine spätere Entstehungszeit hin, als die steife Figur anzudeuten scheint. Bemerkenswerth ist übrigens die öftere Wiederkehr derselben Bewegung mit höchst geringen Veränderungen; namentlich findet sich die auf das Knie gestützte Gestalt, welche offenbar die gelungenste ist, nicht weniger als vier Mal wieder.

Andere Beispiele bieten eine Pallas aus Herkulanum und eine Artemis aus Pompeji, letztere von grosser Anmuth. Von Reliefs erwähnen wir einige Altäre und Brunnenmündungen mit ruhig schreitenden oder neben einander stehenden Göttergestalten oder auch die oft wiederholte Darstellung des Raubes des apollinischen Dreifusses durch den Herakles. Auch ein schönes Relief des kapitolinischen Museums, einen Satyr mit den drei Horen darstellend, und mit dem Namen des Künstlers Kallimachos bezeichnet, scheint dahin zu gehören.

Malerei.

Diese Kunst, welche, sobald man sich ihr einmal zugewendet, durch Wohlfeilheit und leichtere Mittel sich empfahl und viel geübt wurde, hielt ohne Zweifel mit der weiteren Ausbildung der Plastik gleichen Schritt. Beim Beginn dieser Periode stand sie noch in den ersten Anfängen, von einem der ältesten Maler, Eumaros von Athen, wird uns berichtet, dass er zuerst Mann und Frau in der Malerei unterschieden habe. Die älteren Vasenbilder, auf denen sich die Frauen durch weisse Färbung des Nackten und auch durch die Bildung des Auges von den Männern unterscheiden, indem sie ein lang geschlitztes, jene ein kreisrundes Auge haben, zeigen, woran wir bei dieser Nachricht zu denken haben. Bedeutender scheint Cimon von Kleonä ge-

Digitized by Google

wesen zu sein, von dem gerühmt wird, dass er die Malerei, die er noch roh und gleichsam in der Wiege vorgefunden, zu Ansehen gebracht habe, dass er zuerst verstanden, die Figuren in verschiedenen Wendungen zu zeichnen und die Gesichter mannigfaltig zu bilden, so dass sie rückwärts, aufwärts und abwärts sahen.

Ueberreste dieser Zeit können wir nur unter den älteren Vasengemälden mit schwarzen Figuren suchen. Sie sind in so grosser Anzahl erhalten, dass sie vielfach ergänzend in die nur allzu lückenhaft vertretene Sculptur eingreifen und uns ein sehr vollständiges Bild der künstlerischen Interessen damaliger Zeit, wenn auch im Spiegel einer mehr handwerksmässigen Thätigkeit gewähren. Die Gegenstände der Darstellung sind mit Vorliebe den heroischen Mythen entnommen, an den kühnen und kräftigen Thaten, besonders eines Herakles, fand der tüchtige und gediegene Sinn der alten Zeit ein höheres Interesse, als an den feineren Vorgängen des Seelenlebens. Der Vortrag ist entsprechend dem Styl des Epos anschaulich, naiv, treuherzig, manchmal mit einem leichten Anflug gemüthlichen Humors, und die besseren dieser Vasen sind ähnlich wie so manche der älteren Gemmen mit wunderbarer Treue und Sorgfalt selbst in der Ausführung des mühsamsten Details gearbeitet. Man ersieht aus ihnen, dass ihre Maler in der That mehr als bloss mechanisch copirende Handwerker waren, sie hatten zwar, wie man aus der Vergleichung der Darstellung eines und desselben Gegenstandes abnehmen kann, bestimmte Vorbilder, an die sie sich hielten, allein sie waren zu frei und selbstständig, um sich ängstlich daran zu binden, und es ist eine seltenste Ausnahme, wenn zwei Vasenbilder in allen Einzelheiten übereinstimmen. Die Zeichnung ist ähnlich wie in den Reliefs; dieselbe Derbheit des Muskulösen bei nackten, dieselben künstlichen Falten bei bekleideten Gestalten, derselbe weit ausschreitende Gang, dieselbe starre Haltung des Kopfes. Indessen müssen wir bei aller Unbeholfenheit das Ausdrucksvolle und Lebendige derselben bewundern. Bei der Darstellung des Hektor, der an dem Wagen des Achill geschleift wird, wie sie sich mehrmals findet, sind die springenden und schnaubenden Rosse, bei der eines Kampfes des Herakles und des Kyknos die beiden Kämpfenden mit überraschender Kühnheit und Natürlichkeit der Zeichnung gegeben. Nicht selten hat auch grade das Ringen des Künstlers mit der Unvollkommenheit des Styls einen eigenthümlichen Reiz; das Frische und Kräftige der Handlung, der feste Bau des Körpers wird bei der starren und spröden Behandlung des Gesichts noch auffallender. Wir fühlen bei allem Unvollkommenen und Schwankenden doch immer den jugendlichen, sich regenden Formensinn auf entschiedene Weise durch,

Digitized by Google

und wer daher nicht grade das Höchste vollendeter Kunst und geistigen Ausdrucks erwartet, wird an diesen zahlreichen Werken manchen Genuss finden.

Ueber die Farbe gewähren diese silhouettenartig gezeichneten Bilder keine Auskunft. Wir sehen aber an den Verzierungen und Mustern der Gewänder, dass der Sinn, ungeachtet der Einfarbigkeit dieser Malereien, dem Bunten nicht abgeneigt war. Das bei der Anwendung verschiedener Farben beobachtete Verfahren scheint sehr übereinzustimmen mit der Bemalung der Sculpturen dieser Epoche, die sich auch nur auf Hervorhebung einzelner Theile des Nackten und der Gewandung beschränkte. An der pompejanischen Artemis im Museum zu Neapel ist das Obergewand mit einem doppelten Saume eingefasst, bestehend aus einem goldfarbigen Streifen und einem breiten Purpursaum mit einem weissen Blätterornament; das Haar trägt Spuren ursprünglicher Vergoldung. An den äginetischen Statuen zeigen sich an Helmen und Schilden Ueberreste von Blau, am Gewande der Minerva von einem rothen Saume. Auch die Sohlen dieser Göttin waren roth, die Aegis schuppenartig bemalt. Löcher an ihrem Helme und der Aegis und an anderen Stellen der anderen Statuen deuten auf Anfügung von metallischem Schmuck. Lippen und Augen müssen ebenfalls einen Farbenüberzug gehabt haben, da der Stein an ihnen weniger als an den übrigen Körpertheilen durch die Witterung gelitten hat. Diese mehrfarbige Zusammensetzung kann nicht befremden, wenn wir bedenken, dass die chryselephantinen Bildsäulen, an denen die Körpertheile von Elfenbein, das Gewand von Gold war, und gewiss auch Haare, Augen und Lippen eine Färbung erhielten, noch in der folgenden Periode beliebt waren, und die Regung des Farbensinnes ebenso wie die Erinnerung an die uralte Gewohnheit, die Götterbilder mit wirklichen Prachtgewändern zu bekleiden, in dieser früheren Zeit noch kräftiger sein musste.

Betrachten wir die Werke der Plastik und Malerei zusammen, so lässt sich nicht verkennen, dass sie bei allen Mängeln und Unvollkommenheiten dennoch einen sehr vortheilhaften Eindruck machen. Selbst die frühesten Denkmäler dieser Zeit, an welchen das Harte und Steife überwiegt, sind nicht ohne Schönheit. Es ist nicht bloss die ruhige Frömmigkeit, die Unschuld und Einfalt des Sinnes, welche uns darin anspricht, sondern wir fühlen schon die Richtung auf das Kräftige und zugleich die leise Regung der feinen Empfänglichkeit für das Gemässigte, Milde, Anmuthige, aus welcher sich später die hohe Schönheit des griechischen Styls entwickelte. Besonders charakteristisch ist aber der Ausdruck der Bewegung, so hart und gewaltsam er auch dem

Digitized by Google

Auge erscheint, weil wir darin das tiefe Gefühl für die Natur und Wahrheit, für das Entschiedene und Wirksame so naiv und unverschleiert erblicken. Es ist die Regsamkeit und Kraft, die wir an den homerischen Gestalten lieben. Andererseits ist auch jene feierliche Zierlichkeit, die wiederkehrende, absichtliche Grazie der Fingerhaltung, die architektonische, steife Regelmässigkeit der Gewandfalten nicht unschön. Sie bildet zwar einen Gegensatz, aber sie harmonirt auch zu der derben, markirten Behandlung der muskulösen Körper, und zu den heftigen, eckigen Bewegungen, und hält diesem Uebermaass gleichsam das Gegengewicht. Wir finden darin die beiden Elemente, deren Durchdringung das Wesen des Griechenthums ausmacht, die ruhige, hingegebene, bescheidene Frömmigkeit und den Geist des Strebens und Forschens, die Anhänglichkeit an das Hergebrachte und den Trieb unbeschränkten Fortschreitens. Beide sind hier noch nicht vollkommen verschmolzen, sie zeigen sich in gesonderten Momenten, aber darum nur um so klarer und bestimmter. Ihre künftige Durchdringung gewahren wir nur daran, dass beide jetzt schon gleiches, wenn auch auf jeder Seite übertriebenes Maass halten, und wir haben daher von diesen Werken einer noch vorbereitenden Zeit den wohlthätigen Eindruck, welchen uns der Anblick eines Jünglings macht, in dessen wiewohl schroffen Aeusserungen wir den Charakter des bedeutenden Mannes ahnen. Auch in einem solchen ist noch nicht die vollkommene und ruhige Harmonie der Kräfte, welche bei späterer Reife eintritt. Er geht bald nach der einen, bald nach der anderen Seite hin zu weit, die Elemente seines Wesens kämpfen noch in ihm und erlangen wechselweise die Oberhand. Aber grade die Kraft dieser einzelnen Aeusserungen, das deutliche und entschiedene Einsetzen der Töne bürgen für die Entwickelung seines Wesens. So ringen denn auch in diesen Kunstgestalten die beiden Elemente, die beharrende Frömmigkeit der Ueberlieferung mit dem Geiste der Freiheit, und in diesem Kampfe spricht sich die Frische der Jugend und die Zuversicht des Werdens erfreulich aus.

In den äginetischen Statuen, die zu den vollkommensten Werken dieser Epoche gehören, sehen wir diesen Zwiespalt bereits seiner Entscheidung nahe gebracht. Jenes Conventionelle der früheren Kunstübung ist schon gemildert; nur in der Haltung und Bekleidung der Göttin ist es noch auffallend, in der Anordnung der Gruppe wirkt es nur als wohlthätige symmetrische Regel. Die Naturwahrheit hat schon die Oberhand gewonnen, und in den Körpern ist der Sinn für die Schönheit der Verhältnisse mit einer vollkommenen Kenntniss der Knochen und Muskeln verbunden, die selbst bis zur Täuschung natürlich ist.

Digitized by Google

In der Kühnheit der Stellungen und in der Mannigfaltigkeit der Haltung äussert sich ein hoher Grad künstlerischer Freiheit. Die Bewegung ist dem Leben abgelauscht, nicht durch eine hergebrachte Regel oder durch eine sclavische Nachahmung der Natur entstanden, und man fühlt, dass die Steifheit oder Unbeholfenheit, die an einzelnen Gestalten und in einzelnen Körpertheilen noch zurückgeblieben ist, auf diesem Wege freierer Beobachtung der Natur bald verschwinden muss. Nur in einer Beziehung können wir einen entschiedenen Mangel aufzeigen, in der Form und im Ausdruck der Köpfe. Schon die spröden, gedehnten Züge, die Missachtung des schief gestellten Auges, die übermässige Länge des Kinnes zeigen, dass der Sinn für das geistige Leben des Hauptes noch nicht soweit wie der für die Wohlgestaltung des Leibes ausgebildet ist. Dazu kommt denn die lächelnde Miene, welche sich bei Siegern und Unterliegenden, bei der Göttin und den Menschen, bei Griechen und bei Troern wiederholt, der Mangel an Verschiedenheit der Charaktere und Momente.

Diese Erscheinung kann im höchsten Grade befremden. Schon Homer, der so viele Jahrhunderte früher sang, zeichnet die moralischen Eigenthümlichkeiten seiner Helden so scharf. Er malt nicht bloss das Aeusserliche ihrer Handlungen, sondern auch die Gemüthsbewegungen. Schon ihr blosses Auftreten ist oft höchst bezeichnend für ihren Charakter; man denke nur an die Schilderung der griechischen Helden im Gespräche der Helena und des Priamus im dritten Gesange der Ilias. Man sollte daher glauben, dass die Kenntniss und Aufmerksamkeit auf die feineren Züge des Seelenlebens sich nur erweitert haben könnte. Allein, wie man es bei ausgezeichneten Knaben findet, dass Talente, welche sie frühe vereint besessen, später sich trennen, dass eines eine Zeit lang ausschliesslich vorherrscht, und das andere in den Hintergrund drängt, bis dann auch dieses sich wieder geltend macht, so war es auch wohl in dem Entwickelungsgange der Griechen. Jene Freiheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere der homerischen Helden erlag nach den Heraklidenkämpfen unter der strengen, regelrechten Haltung der dorischen Sitte, oder trat wenigstens zurück. Bei Fürsten und aristokratischen Geschlechtern war eine so freie Entwickelung der Persönlichkeit natürlich gewesen; aber sie führte, vielleicht grade durch die Lebensfülle des griechischen Charakters, zu wilden Kämpfen, zu einem rechtlosen Zustande, welcher den Ordnungssinn des Volkes verletzte. Da erschien denn die einfache Frömmigkeit, die strenge Sitte der ruhigeren, nordischen, dorischen Stämme als etwas höchst wünschenswerthes. Es entstand nun jene feste Gesetzlichkeit, welche nicht bloss auf dem Marktplatze, im Gericht und in der Volksversammlung

Digitized by Google

herrschte, sondern das Leben des Hauses bis auf die Ordnung des Tisches und der Tracht regelte. Jene feierlichen Gestalten, die wir in den Werken der älteren Kunst sehen, mit ihren steifen und festlich gefalteten Gewändern, mit dem unveränderlichen Blicke, dem gleichmässigen Schritte und der Beobachtung fester Regeln bis in die Fingerspitzen, geben ein Bild dieses Zustandes, in welchem es als das Höchste galt, sich strenge der allgemeinen Sitte unterzuordnen, nichts Eigenthümliches und Abweichendes durchblicken zu lassen. Die Freiheit schuf sich ihre Basis durch eine strenge Gleichheit des Maasses, welche allerdings höhere geistige Ansprüche nicht begünstigte, ja selbst nicht duldete. Auch jetzt gab es hervorragende Geister, aber diese waren Gesetzgeber und wandten also ihre Kraft nur auf die Befestigung der allgemeinen Regel. Selbst die Sprüche der Weisen führten nur auf die Empfehlung jener ruhigen Gleichheit des Maasses hin. So war der Sinn für Symmetrie und Ordnung, für feierlichen Ernst und ehrbare Religiosität durchaus und strenge vorherrschend, und nur innerhalb der Gränzen, welche durch ihn gezogen wurden, bewegte sich der griechische Geist. Dies war auch das Conventionelle, der Zwang, welcher die Kunst von freier Beobachtung der Natur zurückhielt; priesterliche Satzungen hätten dazu nicht ausgereicht. Aber freilich ist grade in den höheren Gebieten geistigen Lebens, wo sich die Individualität am Entschiedensten und Freiesten auszubilden vermag, dieser Sinn feierlicher, symmetrischer Ordnung am Meisten fühlbar, und er mag hier, wenn man eine solche Zeit mit späteren und mehr entwickelten Zuständen vergleicht, als eine harte Beschränkung erscheinen.

Die Alten nennen bekanntlich die Musik und die Gymnastik als die beiden grossen Bildungsmittel der Jugend, und zwar wie Plato sagt, die Musik in Beziehung auf die Seele, die Gymnastik in Beziehung auf den Leib. Beide wurden in dieser Zeit mit Begeisterung gepflegt, wie dies vor Allem Pindar in seinen herrlichen Siegeshymnen zeigt; allein beide erscheinen doch in sehr verschiedenem Grade entwickelt. Die Musik war durch ihr strenges rhythmisches Maass und durch die Beschränkung auf gewisse festgestellte, einander ausschliessende Tonarten in engen Gränzen gehalten. Ihre eigentliche Aufgabe, die feinsten, innerlichsten Regungen des Gemüthes auszudrücken, erfüllte sie daher nur unvollkommen, so bezaubernd sie auf die Zeitgenossen wirkte. Die Gymnastik dagegen erlangte eine hohe Bedeutung wie in keiner anderen Zeit. Von der Begeisterung, mit welcher diese körperlichen Uebungen betrachtet wurden, vermögten wir uns kaum eine Vorstellung zu machen, wenn nicht jene glänzenden Lobgesänge Pindars und einzelne Aeusserungen der Philosophen und Geschicht-

Digitized by Google

schreiber Zeugniss davon gäben. Alle stimmen darin überein, nicht bloss die Abhärtung der Leiber und die Kräftigung der Glieder daran zu rühmen, sondern auch die geistige Wirkung. Noch in später Zeit und gleichsam beim Untergange der Sonne des griechischen Geistes fasst Lucian in einem Gespräche, das er zwischen Solon und dem Scythen Anacharsis halten lässt, die ganze Ansicht der Griechen von diesem Gegenstande zusammen. Dieses, sagt Solon zu seinem scythischen Gastfreunde, dieses sind die Uebungen, die wir mit unseren Jünglingen anstellen, indem wir glauben, dass sie dadurch zu tüchtigen Wächtern der Stadt gebildet werden; ausserdem aber werden sie auch im Frieden um vieles besser sein, indem sie nichts Schlechtes zum Ziel ihrer Bestrebungen machen, noch sich aus Müssiggang zum Uebermuth und Muthwillen wenden, sondern sich mit solchen Dingen beschäftigen und darin thätig sind. Man sieht, diese geistige Wirkung ist hier zunächst nur von ihrer negativen Seite, als Abhaltung vom Schlechten und Tadelnswerthen, ausgesprochen. Allein es ist natürlich, dass auf einem Boden, der auf diese Weise vom Unkraute reingehalten wurde, das Nützliche und Edle frei empor wachsen musste. So rühmt Lucian an einer anderen Stelle das Vergnügen, welches dem Beschauer dieser Spiele dadurch entstände, wenn er nicht bloss die Schönheit der Leiber, die bewundernswürdige Wohlgestalt, die gewaltigen Fertigkeiten und die unbekämpfbare Kraft, sondern auch die Kühnheit und Ehrliebe, die unbezwungene Gesinnung und den unermüdlichen Eifer für den Sieg beobachte. So preisen auch die Pindarischen Oden nicht bloss die Körperkraft, sondern auch die Frömmigkeit und Tugend des Siegers, die Scheu vor Uebermuth und Unmässigkeit, die Ehrfurcht vor dem Gesetze und den Aeltern, die edle Gesinnung gegen Freunde und Fremdlinge, den würdigen Gebrauch des Reichthums. Durch die Gymnastik entfaltete sich also die Freiheit und Eigenthümlichkeit der Charaktere, so weit es überhaupt statthaft war; in der Musik dagegen war nicht das frei Belebende, Anregende, sondern nur das bindende und regelnde Maass wirksam.

Den Griechen schwebte gewiss ein sittliches Ideal des Menschen vor, aber sie betrachteten es nicht wie ein bloss geistiges, der Körperlichkeit entzogenes, sondern strebten vielmehr, es aus und durch diese zu erreichen. Die Erziehung begann daher mit dem Aeusserlichen; aus der körperlichen Zucht entwickelte sich die geistige Tüchtigkeit. Sie scheinen deshalb auf einer niedrigeren Stufe zu stehen, wie die anderen Völker, welche unmittelbar nach einem geistigen Vorbilde strebten. Allein indem ein solches dazu nöthigt, die Natur von aussen her nach geistiger Regel zu beschränken, wirkt es als ein hemmender

Digitized by Google

Zwang, während die Griechen durch ihr im höheren Sinne des Wortes natürliches Verfahren den Vorzug hatten, dass ihre Bildung eine freie und selbsterzeugte war. Ungeachtet und sogar vermöge der Aeusserlichkeit ihrer ursprünglichen Richtung war ihr Streben ein innerliches und erhielt bis an die äussersten Gränzen hin die Frische und das Leben geistiger Freiheit.

Ein zweiter Vorzug dieser Sinnesweise war, dass sie dadurch zur bildenden Kunst vorzugsweise befähigt wurden. Denn diese beruht ja grade darauf, dass das Geistige nicht unmittelbar auftritt, sondern gleichsam verborgen und in dem Körper verschlossen.

In der Periode, die wir jetzt betrachtet haben, ist dieser Bildungsgang noch nicht beendigt. Die geistige Kraft darf selbst noch nicht in ihrer körperlichen Erscheinung deutlich hervortreten. Deshalb steht auch in den Gestalten der Kunst die Ausbildung des geistigen Organs, des Hauptes, hinter der des Leibes zurück, der Ausdruck der Körperformen ist nicht bloss natürlicher, sondern auch edler, schöner und mithin geistiger als der des Gesichtes. Dieser Mangel wird aber weniger störend, wenn wir uns das Gesammtbild der griechischen Kunst dieser Zeit vergegenwärtigen, wenn wir die gedrungenen, kräftigen Gestalten der Plastik mit dem ebenso starken, ernsten, strengen, gleichmässigen Bau des dorischen Tempels in seiner damaligen Form verbunden denken. Dann erst verstehen wir jene völlig und sehen in ihnen das vollendete und harmonische Bild einer jugendlich ernsten, strebenden Zeit, in welcher der Geist noch in keuscher Verborgenheit seiner künftigen reifen Entfaltung entgegen wartet.

Drittes Kapitel.

Dritte Periode der griechischen Kunst, von Perikles bis Alexander.

Wenn wir die früheren Entwickelungsstufen der griechischen Kunst, ihre Vorhallen, durchschritten haben, und nun dem Zeitpunkte ihrer höchsten Gestaltung nahen, so ergreift uns ein Gefühl der Ehrfurcht, als ob wir ein geweihtes Heiligthum betreten. So würdevoll und erhaben blicken die Gestalten in ihrer ruhigen Schönheit auf uns, dass

Digitized by Google

wir mit schüchternem Fusse herangehen, und das Wort sich in die Brust zurückdrängt, um nichts zu äussern, was so hoher Gegenwart unziemlich wäre. Wenn in der Kunst ein göttlicher Geist lebt, so hat er sich hier verkündet, und seine Nähe erfüllt uns mit schweigender Bewunderung. Gewiss ist es ein Geist freudiger und dankbarer Frömmigkeit, der hier zu uns spricht, und den wir nicht mit Unrecht verehren.

Schon vor dem Perserkriege hatte sich das griechische Selbstgefühl, das Gefühl für Maass und Gesetzlichkeit, für Tugend und männliche Kraft zugleich mit dem Bewusstsein, dass Hellas die Heimath dieser schönen Eigenschaften sei, entwickelt. Schon damals begann Pindar seinen stolzen Gesang, in welchem alles Schöne und Edle, die Furcht der Götter, die Gastlichkeit und edle Sitte, die Schönheit und Macht der Städte so begeistert gepriesen werden. Der heldenmüthige Widerstand des kleinen Volkes gegen die zahllosen Schaaren des grossen Königs war die Wirkung dieser Begeisterung. Aber erst in diesem Widerstande hatte sich der Geist des Griechenthums bewährt, und war bekanntes und wohlerworbenes Gemeingut geworden; freudige Dankbarkeit gegen die heimischen Götter, die Beschützer des Rechts und des Muthes, verband sich mit dem unverkümmerten Genusse der geistigen Gaben, die sie verliehen hatten. Daher schwand denn nun jene ängstliche Besorgniss vor der Ueberschreitung des Maasses, welche die allzustrengen Gesetze und die gedrungenen, schweren Formen der Kunst hervorgerufen hatte, und die Gemüther erhoben sich frei und kühn und entfalteten ihre höchste Schönheit, die, wenn sie auch das Loos alles Menschlichen theilend, schnell verblühen und entarten sollte, dennoch ein Vorbild gewährte, zu dem alle Zeiten hinaufblicken.

In zwiefacher Gestalt hatte sich die Kraft Griechenlands in dem grossen Kampfe gezeigt. Jene harte spartanische Tugend, die höchste Leistung des rein dorischen Sinnes, in ihrer unbeugsamen Beharrlichkeit und ihrer rücksichtslosen Aufopferung glich den muskelstarken, gleichmüthig kalt lächelnden Gestalten des früheren Styles; daneben aber trat die gewandte Klugheit, der unternehmende Muth der Athenienser noch leuchtender hervor. Die Aufopferung des Leonidas bereitete den Sieg vor, das kühne, mit fester Hand ausgeführte Wagniss des Themistokles errang die Palme. Dort haftete, wenn es erlaubt ist die That als ein Gleichniss des Sinnes zu gebrauchen, aus dem sie hervorging, der Geist noch auf dem Boden und wusste nur todesmuthig darauf zu sterben; hier hob er sich geflügelt darüber empor und fand seine Heimath auch auf dem beweglichen Elemente des Meeres. Es war gewiss nothwendig, es war aber auch entscheidend für die weitere Entwickelung

Digitized by Google

des griechischen Geistes und wir können sagen der Welt, dass nunmehr Athen den Vorrang der Macht und des Reichthums in Griechenland erlangte, und dass der gewandte, bewegliche Geist des ionischen Stammes die feste, gediegene Form des dorischen bleibend durchdrang. Wer vorzüglich auf die dauerhafte Ausbildung der Staaten und der bürgerlichen Sitte sieht, mag diesen Gang der Dinge vielleicht — aber auch nur, vielleicht — beklagen; für Kunst und Wissenschaft war er unläugbar von entschiedenem Vortheile. Das feinste Schönheitsgefühl, der scharfe Verstand, der philosophische Geist fanden in den Mauern Athens für lange Zeit ihre Heimath. Die grossen Tragiker, welche in wenigen Jahren auf einander folgten, das kühne Wagniss der aristophanischen Komödie werden immer unerreichbar bleiben; der feine, gedrängte Scharfsinn der attischen Beredsamkeit giebt allen Zeiten ein Muster, und an der klaren Tiefe, der anmuthigen Gründlichkeit, dem engelreinen Ernst der platonischen Philosophie üben und stärken sich die verwandten Geister der spätesten Generationen. Nicht geringer aber wuchsen auf diesem Boden die bildenden Künste, in ihnen vielmehr gewahren wir den Mittelpunkt aller dieser verschiedenen Bestrebungen, und die dauerhafte Blüthe des griechischen Sinnes.

Architektur.

Für die Entwickelung der Kunst war die Zerstörung des von seinen Bewohnern verlassenen Athen durch die Perser ein wichtiges Ereigniss. Sie gab Gelegenheit, die Stadt neu zu erbauen und wie eine Siegestrophäe kostbar zu schmücken. Zwar Themistokles verfolgte zunächst noch mehr praktische Zwecke, die Ringmauern der Stadt wurden in aller Eile wieder aufgebaut, die Häfen des Piraeus mit einer festen Mauer umzogen und vielleicht fasste er auch schon den Gedanken, Stadt und Hafen durch lange Mauern zu verbinden, dessen Ausführung freilich späteren Staatsmännern vorbehalten blieb. Bald aber, zu Cimons Zeit, konnte man schon weiter gehen als auf das bloss Nützliche, der Tempel des Theseus, des einheimischen Heroen, wurde angefangen, und nicht lange so dachte man an Erneuerung aller von den Persern zerstörten Heiligthümer. Um diese Zeit war es denn, wo Perikles an die Spitze der öffentlichen Angelegenheiten kam, dessen eindringende Klugheit und redlicher Sinn ihm den Ruhm erwarb, seinem Volke neben der vollen Freiheit der demokratischen Verfassung die Vortheile der Alleinherrschaft verliehen zu haben. Im Besitze der Volksgunst und bei dem Reichthume, den die Beisteuern der Bundesgenossen dem

Digitized by Google

Staate, die Herrschaft über sie und die Blüthe des Handels den Einzelnen verschaffte, gelang es ihm ungeheure Summen auf die reichste, aber auch würdigste Weise zur Verherrlichung der Stadt zu verwenden. Auf der Akropolis (Fig. 50), der hochgelegenen Burg von Athen, erstand von Neuem das grosse Heiligthum der Beschützerin von Attika, der Pallas, nach ihr Parthenon, der Tempel der Jungfrau, genannt. Prachtvolle Treppen und Vorhallen, Propyläen, bildeten den Zugang von der Stadt zur Akropolis. Innerhalb derselben war ein uraltes

Fig. 50.



Die Akropolis von Athen zur Zeit des Perikles.

Heiligthum, mehreren athenischen Schutzgöttern in verschiedenen Abtheilungen gewidmet, das Erechtheum, auch dieses wurde erneuert. Ausser den Tempeln der Götter wurde aber auch für die Feste gesorgt, welche bekanntlich den Griechen nicht bloss die Bedeutung eines erheiternden Spieles, sondern auch einer religiösen Feier hatten. Ein steinernes Theater war schon einige Jahrzehnde früher begonnen, nachdem die hölzernen Gerüste, mit denen man sich bis dahin begnügt hatte, eingestürzt waren, daneben baute Perikles zum Zweck musikalischer Auf-

Digitized by Google

führungen das Odeum. Auch das benachbarte Eleusis, der Sitz der von den Athenern so hochgehaltenen Mysterien wurde um diese Zeit auf das Reichste geschmückt, und andere attische Orte, Rhamnus und Sunion, erhielten mehr oder weniger prachtvolle Tempel. Diese Bauwerke durften natürlich, zumal nach griechischen Begriffen, angemessener bildlicher Ausstattung nicht entbehren, und es entwickelte sich daher in Athen eine künstlerische Thätigkeit, die vielleicht ohne Gleichen in der Geschichte ist, und auf welche die Freigebigkeit und der Kunstsinn der Athenischen Bürger Summen verwendete, die für jene metallarmen Zeiten von höchster Bedeutung waren. Es wird berichtet, dass allein der Bau der Propyläen mehr als zweitausend Talente, drei Millionen Thaler unseres Geldes, gekostet habe, während die gesammte jährliche Einnahme des atheniensischen Staats beim Anfang des peloponnesischen Krieges nur tausend Talente betrug. Ein ganzes Heer von Künstlern aller Art, Zimmerleute, Former, Erzbildner, Steinmetzen, Färber, Gold- und Elfenbeinerweicher (welche das Material weich und biegsam machten zum Anlegen an den Holzkern der chryselephantinen Statuen), Maler, Buntweber, Ciseleure (so zählt ein alter Schriftsteller sie auf), wurde dabei beschäftigt. Die Seele aller dieser Unternehmungen aber und das leitende Haupt in allen Kunstzweigen war Phidias, der Freund des Perikles, dessen eigene plastische Werke wir unten näher betrachten werden, und nach dessen Namen mit Recht der Styl dieser Zeit benannt wird.

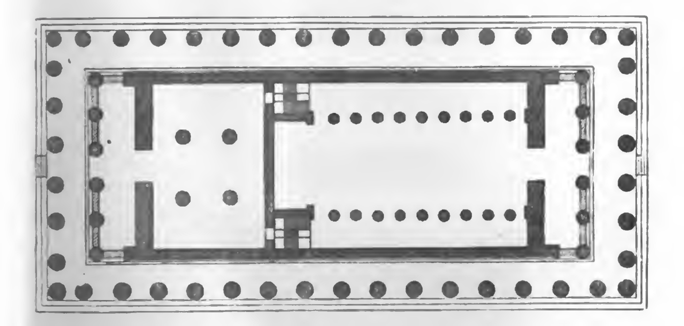
Die Stürme der Jahrhunderte haben furchtbar unter diesen herrlichen Schöpfungen des attischen Geistes gewüthet. Schon die römischen Kaiser begannen mit habgieriger Prunksucht die Tempel und Märkte Griechenlands ihres Schmuckes zu berauben, christlicher Eifer mag manches zerstört haben. Barbarische Eroberer, Slaven und die rohen Helden der Kreuzzüge, dann Venetianer und Türken hausten auf dem geweihten Boden der höchsten Kunstblüthe. Der Zahn der Zeit nagte an den vernachlässigten Mauern, die Wuth des Krieges, Feuersbrünste griffen sie mit rascherer Zerstörung an; bei der Belagerung durch die Venetianer im Jahre 1687 wurde der Parthenon sogar durch eine Pulverexplosion auseinandergerissen. Ueberdies opferte unwissende Habsucht die edle Form des Marmors, um den Kalk zu kahlen Wänden wohlfeiler zu erlangen. Als darauf seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts kunstliebende Reisende zu den Monumenten durchdrangen, sie zeichneten und maassen, wurden sie auch eine Fundgrube der Sammler und Kunsthändler, bis endlich Lord Elgin mit grossen Anstrengungen und Kosten die bedeutendsten plastischen Werke des Parthenon und Erechtheum aus den Mauern, an denen sie mehr als zweitausend Jahre

Digitized by Google

gehaftet, herausnahm, damit sie zuletzt im brittischen Museum ihre Stelle fänden. Ein Raub, den man bedauern mag, der aber, zumal während noch die Türken Besitzer des Landes waren, nur heilsam erscheinen konnte, und dem wir den leichteren Genuss und die fruchtbarere Einwirkung dieser unvergleichlichen Bilder auf europäische Kunst verdanken. Dennoch aber ist das Erhaltene noch höchst bedeutend und nimmt die begeisterte Bewunderung und langjährige Studien der Alterthumsforscher und Architekten in Anspruch.

Der Styl dieser Bauten des perikleischen Zeitalters ist meistens noch der dorische. Ihn finden wir am Parthenon, an den Propyläen der Burg, am Theseustempel, in den anderen Tempeln des attischen Gebiets. Nur das Erechtheum, der Niketempel und ein noch im vorigen Jahrhundert vorhandener Tempel am Ilissus, dessen Gottheit wir nicht wissen, sind im ionischen Style errichtet; grössere Bauten im korinthischen Style kannte diese Zeit noch nicht. Aber der Dorismus hatte sich von den kurzen, gedrungenen Formen und den harten Gegen-

Fig. 51.



Grundriss des Parthenon.

sätzen, welche die Architektur der früheren Perioden bezeichnet, frei gemacht, und entzückt durch die Anmuth seiner schlankeren und leichteren Verhältnisse, ohne den vorherrschenden Charakter der Majestät zu verlieren. Schon in der vorigen Periode hatte sich dieser Styl in seinen wesentlichen Verhältnissen entwickelt. Nur der letzte Hauch der Vollendung fehlte ihm noch und wurde ihm jetzt zu Theil.

Vor Allem verdient der Tempel der Athene Parthenos (Fig.

Digitized by Google

51, 52.) diesen hohen Ruhm, und selbst seine Ruinen erregen noch immer einen wunderbaren Enthusiasmus, und geben das Bild des reinsten, würdigsten Ebenmaasses. Er ist auf der Stelle des von den



Fig. 52.

Ansicht des Parthenon.

Persern verbrannten älteren Parthenon errichtet, von welchem noch Säulentrommeln und Gebälkstücke erhalten sind, war aber um fünfzig Fuss grösser, auch ganz aus pentelischem Marmor erbaut, während an dem

älteren einzelne Theile des Gebälks aus piräischem Kalkstein mit Stucküberzug bestanden. Die Anordnung des Ganzen ist, wie an dem grösseren Tempel von Pästum und anderen ähnlichen Bauten der vorigen Periode, die des Peripteros Hypaithros, nur in grösseren Verhältnissen. Auf einem Unterbau von drei Marmorstufen umschloss ein einfacher Peristyl von acht Säulen in der Fronte und siebenzehn an den Seiten die Cella. Innerhalb dieser äusseren Säulenhalle befand sich an jedem Ende noch eine zweite Reihe von sechs etwas kleineren Säulen, die eine Art von Vorhalle bildeten, durch welche man zu den Thüren des Tempels und des Hinterhauses gelangte. Das Innere der Cella war durch eine Zwischenmauer in zwei ungleich grosse Räume getheilt, von denen der kleinere westliche die Schatzkammer, der grössere den eigentlichen Tempel bildete, jener von einer durch innere Säulen getragenen Decke bedeckt, dieser wahrscheinlich oben geöffnet (hypaithros) [1]). Die Säulen des Peristyls standen in einer Entfernung, welche die Dicke des Säulenstammes nicht viel überstieg, aber ihre Höhe war im Verhältniss zu ihrem unteren Durchmesser bedeutend grösser wie bisher, und die Verjüngung, obschon bei unmittelbarer Vergleichung des oberen mit dem unteren Durchmesser ziemlich dieselbe, erschien daher wegen der grösseren Höhe minder schroff, die ganze Säule zeigte sich schlanker und anmuthiger, gleichsam leicht tragend, nicht mehr wie von schwerer Last gewaltsam gedrückt. Die Kannelluren der Säulenstämme waren dieselben geblieben, die Formen der Kapitäle, des Gebälkes im Wesentlichen beibehalten, aber weniger mächtig und ausladend; der Wulst des Kapitäls zeigte nicht mehr die gebogen vortretende, dem schweren Druck entsprechende Linie, sondern war mehr geradlinig gehalten und nur unter der Platte ein wenig eingezogen. Am Architrav befanden sich goldene Schilde über den Säulen; die Metopen des Frieses waren mit plastischen Darstellungen der Centaurenkämpfe und anderer Gegenstände der Mythologie geschmückt. Innerhalb der Säulenhalle an der Aussenseite der Cellenwand lief unter der Decke ein Fries herum, auf dem, ohne weitere architektonische Verzierung die Feier der Panathenäen, des grossen Minervenfestes, in bewundernswürdig schöner Darstellung gemeisselt war. Die Giebel endlich waren noch sehr niedrig

[1]) Man hat die Spuren von dorischen Säulen innerhalb der Cella entdeckt. Auch ein italienischer Reisender, der den Tempel vor seiner Zerstörung durch die Venetianer besuchte, bezeugt, dass das Innere durch dorische Säulen in drei Schiffe, von denen die Seitenschiffe schmal, das Mittelschiff sehr breit gewesen, getheilt war. Vgl. Beulé, l'acropole d'Athènes II. 39. Ueber diesen Säulenreihen denke man sich kleinere Säulen, welche das die Dachöffnung bildende Gebälk trugen.

Digitized by Google

gehalten; nach Bröndsteds schönem Vergleiche wie eine ruhig fortglühende Flamme sich mässig erhebend. Im Inneren derselben standen Statuengruppen, an die Giebelform sich anschliessend, auf der östlichen oder vorderen Seite des Tempels die Geburt der Pallas, auf der westlichen ihren Streit mit Poseidon um die Schutzherrschaft von Attika darstellend. Von dieser ist wenigstens in einer Zeichnung bei weitem mehr erhalten, bei jener würden wir den Gegenstand aus den Ueberresten kaum erkennen, wenn nicht Nachrichten darüber auf uns gekommen wären. Das Bildwerk war an Gewändern, Waffen und Schmuck, auch die kleineren architektonischen Theile waren mit entsprechenden Ornamenten bemalt und vergoldet. Die höchste Zierde verlieh dem Tempel endlich das von Gold und Elfenbein gearbeitete Standbild der Göttin, eins der Meisterwerke des Phidias, nur von ihm selbst in seinem olympischen Jupiter übertroffen. Die Baumeister des Tempels sind uns genannt, Iktinos und Kallikrates; jener hatte auch in Gemeinschaft mit Karpion eine Schrift über den Bau aufgesetzt.

Der Theseustempel (Fig. 53), — denn dies ist trotz neuerer Zweifel noch immer die wahrscheinlichste Benennung dieses Tempels — etwa zwanzig Jahre vor dem Parthenon vollendet, zeigt ein ähnliches, wiewohl noch weniger durchgeführtes Bestreben, die strengen und gewaltsamen Verhältnisse des älteren dorischen Baues zu mildern und anmuthiger zu machen. Die Säulen sind um ein Geringes stämmiger gehalten als am Minerventempel, auch die Höhe und die Ausladung des Kapitäls und des Gebälkes ist noch etwas stärker. Indessen stehen doch die Verhältnisse im Ganzen denen des Parthenon sehr nahe und näher als denen der früheren Architektur. Auch dieser Tempel gehört der Gattung Peripteros an, allein er hat nur sechs Säulen in der Fronte und dreizehn auf jeder Seite. Ueberhaupt ist er in sehr kleinen Dimensionen erbaut, dennoch aber macht er durch die Eurhythmie seiner Theile auf die Beschauer den Eindruck von Grösse und Erhabenheit. Er wurde auch in christlicher Zeit religiösem Dienste gewidmet, und zwar wie früher einem ritterlichen Heiligen, St. Georg, und ist vorzugsweise gut, bei weitem besser erhalten als der Minerventempel, daher er den Reisenden eine ungestörte Anschauung gewährt und sie zum Theil noch mehr begeistert. „Die Vollkommenheit dieses Gebäudes,“ ruft Wordsworth, ein enthusiastischer Britte, aus, „ist so gross, dass man sie auf den ersten Blick gar nicht in ihrem ganzen Werthe auffassen kann. Seine Schönheit besticht alles; seine kräftigen und dennoch so graziösen Formen sind bewundernswürdig und bei der Lieblichkeit der satten honiggelben Farbe, welche der Marmor jetzt nach Jahrtausenden angenommen hat, möchte man glauben, dass dies Gebäude nicht aus

Digitized by Google

den rauhen Steinen des Felsgebirges, sondern aus den goldigen Strahlen eines atheniensischen Sonnenunterganges hervorgegangen und zusammengesetzt worden." Mit plastischem Schmucke war der Theseustempel zwar bei weitem nicht in dem Maasse ausgestattet, wie jener; die Westseite scheint bis auf einen Fries über den inneren Säulen ganz ohne Bildwerk gewesen zu sein. Die östliche dagegen hatte Sculpturen

Fig. 53.



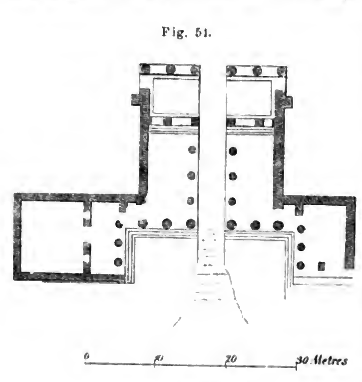
Ansicht des Theseustempels.

im Giebelfelde, in den Metopen und an dem inneren Fries der Vorhalle, ausserdem waren die der Ostseite nächsten vier Metopen an beiden Langseiten mit Reliefs verziert. Soweit uns die Sculpturen dieses Tempels deutlich sind, waren darin Thaten des Theseus und des befreundeten Heroen Hercules dargestellt.

Unmittelbar nach der Vollendung des Parthenon wurde der Bau der Propyläen begonnen, unter der Leitung eines anderen Meisters dieser an Künstlern so reichen Zeit, des Mnesikles. Die Aufgabe war hier eine ganz andere, als bei den Gebäuden, mit denen man sich bisher beschäftigt hatte, und nahm eine freiere Erfindung in Anspruch. Für den Tempel war der einfache Grundgedanke gegeben, Bedürfniss und Sitte erheischten das von allen Seiten zugängliche und anschauliche Säulenhaus; es kam daher nur darauf an, die Verhältnisse zu erweitern

und zu mildern, und in dieser gewiesenen Richtung bewegte sich die Kunst gemessenen Schrittes vorwärts. Anders verhielt es sich hier. Die Akropolis, ein steiler Felsen in der Mitte der Stadt, war durch seine Lage geeignet den haltbarsten, bei feindlichen Ueberfällen sichersten Punkt derselben zu bilden; auf dieser Höhe waren daher die wichtigsten Heiligthümer und in ihnen die Schätze des Staates. Zu ihrem Schutze musste denn der Fels in seiner natürlichen Unangreifbarkeit durch hohe, starke Mauern befestigt werden, in welche nur ein Zugang hineinführte. Diesen zu schmücken, durch ein Gebäude, welches dem steilen Aufgange angemessen war, das, von der Stadt her gesehen und bei den Festzügen zu den obengelegenen Tempeln, einen prächtigen, würdevollen Anblick gewährte, das aber auch bei der Vertheidigung der Burg in Kriegsfällen dienlich sein konnte, dies war die Aufgabe, welche Mnesikles zu lösen hatte. Er löste sie so glücklich, dass selbst die Athener sein Werk vor allen bewunderten, dass bei dem späteren Bau der Propyläen von Eleusis es fast ganz nachgeahmt wurde, dass Epaminondas zur Zeit des höchsten Ruhmes von Theben damit umgegangen sein soll, es auf die Burg des Kadmos zu versetzen, und dass noch Pausanias, der oft erwähnte Reisende der späteren Kaiserzeit, versichert, dass selbst jene schöne Kunstepoche nichts Herrlicheres hervorgebracht habe. Das Gebäude der Propyläen (Fig. 54) bestand aus vier verschiedenen mit einander verbundenen Theilen, dem nach der Stadt zugewendeten Hauptthore, dem entgegengesetzten etwas höher gelegenen, nach dem Inneren der Burg gerichteten Thore, und zwei kleineren Flügelgebäuden. Wenn man von unten her zur Akropolis hinaufstieg, gelangte man auf einer breiten Treppe zu einem flachen, viereckigen Raume, dessen gegenüberstehende Seite durch das Hauptthor, eine sechssäulige, durch einen Giebel gekrönte Halle, begränzt wurde. Neben demselben, im rechten Winkel, und also die beiden anderen Seiten eines Vierecks bezeichnend, lagen die beiden Flügelgebäude, die wohl als Versammlungsörter oder Ruhepunkte dienten. Dasjenige zur Rechten des Auf-

Fig. 54.



Grundriss der Propyläen.

Digitized by Google

ganges war eine einfache, durch drei Säulen geöffnete Halle, das zur Linken, auch durch drei Säulen geöffnet, hatte die Form kleinerer Tempel, s. g. Antentempel, die, wie oben schon bemerkt ist, bloss am Eingange zwischen den Seitenwänden eine Säulenhalle hatten, und enthielt Gemälde des berühmten Malers Polygnotos. Diese Hallen, indem sie, bevor man das Innere des Thores betrat, den Zugang schon in feste architektonische Gränzen einschlossen, indem sie zugleich durch ihre geringere Höhe auf die grössere des Thores selbst vorbereiteten und einen vortheilhaften Maassstab für dieselbe gewährten, verliehen der Anlage eine höhere Würde. Zugleich dienten sie dazu der offenen Säulenhalle des Thores, die nicht wie bei den Tempeln eine Fortsetzung auf den dahintergelegenen Seiten hatte, einen Abschluss zu geben. Von der Plattform, die wir beschrieben, gelangte man nun auf drei Stufen in das Innere der Propyläen. Von den fünf Durchgängen zwischen den sechs Säulen der Fronte, war der mittlere bedeutend weiter, drittehalb Säulendicken gleich, ohne Zweifel um Raum zur Durchführung der Wagen, die bei den Festen von der Stadt hinauf fuhren, zu verschaffen. Dieser Eingang führte in eine bedeckte Halle von bedeutender Tiefe. Der erste und längere Theil dieser bedeckten Halle wurde von zwei Reihen schlankerer Säulen getragen, so dass auf jeder Seite des mittleren Durchganges drei Säulen hintereinander standen, durch welche also dieser Theil des Gebäudes in drei Schiffe oder Gänge getheilt war, von denen die beiden äusseren eine um etwas grössere Breite hatten, als der mittlere. Diese Säulen waren, merkwürdig genug, nicht dorischen, sondern ionischen Styls. Diese Verbindung verschiedener Säulen war aus einer leicht ersichtlichen Rücksicht auf die zweckmässige Anordnung des Ganzen gewählt. Der Architrav der ionischeu Säulen liegt nämlich höher als der der äusseren dorischen Säulen, und zwar so, dass er auf diesem aufliegt, also die Höhe des Frieses einnimmt. Wollte man diese grössere innere Höhe erlangen und dennoch die inneren Balken durch dorische Säulen stützen, so musste man entweder diese stärker machen als die äusseren, was ohne Zweifel unschön gewesen wäre, oder von dem hergebrachten schönen Verhältnisse der Höhe zum Durchmesser des Stammes abweichen. Diesem Uebelstande entging man durch die Anwendung ionischer Säulen. Denn da diese, ihrer Gattung gemäss, schlanker gehalten werden mussten, so erreichten sie eine Höhe, welche der der äusseren dorischen Säulen und des Architravs gleichkam. Auf ihnen ruhten sodann lange, mächtige Marmorbalken in der Längenrichtung des Gebäudes, von kleineren Querbalken über jedem der drei Schiffe überspannt, zwischen denen das oberste Deckenwerk mit kassettenartiger Verzierung sichtbar war. Die Schönheit dieser aus Marmorge-

Digitized by Google

bildeten Decke wurde bei den Alten selbst als unübertroffen gepriesen. Ausser diesem Vortheile, welchen die grössere Höhe der ionischen Säule gewährte, entsprach diese auch durch ihre zarteren Verhältnisse einem Inneren, dessen Aeusseres durch die kräftige dorische Säule repräsentirt war. Dieser dreischiffige Gang war nach der Burg zu durch eine Wand begränzt, in welcher sich aber fünf Eingänge, das eigentliche Thor, befanden, der grösseste in der Mitte, die beiden äusseren an Breite und Höhe abnehmend, alle fünf von bronzenen Thüren geschlossen; mehrere Stufen führten zu diesen Thoren hinauf. Hindurchgeschritten durch dieselben kam man nun in die letzte Halle, welche die Fronte nach dem Inneren der Burg bildete, ganz wie der erste Eingang nach der Stadt zu, und diesem in Säulen und Giebel völlig gleich war, nur, weil sie auf höherem Boden ruhete, auch mit ihrem Dach über das Vorgebäude hinüberragte. Man kann schon nach der Beschreibung das Harmonische und Sinnreiche dieser Anordnung nicht verkennen. Das eigentliche, verschliessbare Thor lag in der Mitte des bedeckten Raumes, der also im Ganzen das Thorgebäude bildete, und auf beiden Seiten, sowohl nach der Stadt wie nach der Burg zu, Säulenhallen als Façaden und Vorthore zeigte[1]). Eine Einrichtung, die sowohl der Sicherheit als der Würde des Zuganges eines so wichtigen und heilig gehaltenen Raumes entsprach. Diese Vorhalle war aber auf der Stadtseite durch den dazwischenliegenden, von den ionischen Säulen getragenen Gang bedeutend tiefer als auf der Burgseite. Mit Recht, weil es dem langsameren Schritt des Aufwärtssteigenden entsprach, und besonders weil die ehrfurchtsvolle Hemmung des Festzuges, der sich den oberen Tempeln näherte, darin ihren Ausdruck fand. Endlich unterschied sich denn die vordere oder äussere Vorhalle durch die beiden Seitengebäude, mit denen sie wie mit geöffneten Armen den Herannahenden empfing; eine Anordnung, welche bei der anderen, nach der Burg zu gewendeten Vorhalle nicht angemessen gewesen wäre, weil sie den Abwärtssteigenden, von der Heiligkeit des Ortes befriedigt Heimkehrenden entlassen und nur jener äusseren Halle zuführen musste. Bei aller architektonischen Pracht und Schönheit waren übrigens die Propyläen selbst, so viel wir wissen, mit Bildwerk nicht geschmückt, dies blieb den Tempeln vorbehalten. Nur auf dem Vorplatze vor dem Thore standen Reiterstatuen.

---

[1]) Man kann sich die ganze Thorhalle auch wie ein zusammenhängendes, tempelähnliches Gebäude vorstellen, das auf jeder der schmalen Seiten einen Portikus von sechs Säulen hatte, dessen kleinere hintere Hälfte aber, wegen der Unebenheit des Bodens, höher lag als die vordere.

Digitized by Google

Man mag es verzeihen, wenn ich bei diesem Gebäude mich länger, als bei anderen, aufgehalten und den Versuch gemacht habe, es anschaulicher darzustellen; es schien mir, als ob hiedurch deutlicher würde, wie diese Architektur bei aller Regelmässigkeit und Einfachheit dennoch so grosse Freiheit gewährte und sich den mannigfaltigen Bedürfnissen des Lebens und den Bedingungen des Bodens anfügte.

Neben diesen Gebäuden in Athen selbst ist sogleich ein benachbartes zu erwähnen, das auch noch der Zeit des Perikles angehört, der grosse Tempel der Ceres zu **Eleusis**. Es ist bekannt, welche Wichtigkeit für die Griechen und besonders für die Athenienser die Geheimnisse des eleusinischen Dienstes hatten; das Genauere der Lehren, die hier mitgetheilt, der Weisungen, die hier verliehen wurden, ist zwar dunkel und zweifelhaft, aber gewiss ist, dass sich beides gegen den sonstigen Cultus als ein mehr Gemüthliches und Innerliches, als eine Form der Erbauung darstellte, welche namentlich tröstliche Hoffnungen für das jenseitige Leben mittheilen sollte[1]). Die Zahl der Theilnehmer war nicht gering, es waren daher grosse und würdige Gebäude für so wichtige und zahlreich besuchte Feste erforderlich. Die Risse des grossen Tempels soll, nach Vitruv, Iktinus, der Baumeister des Parthenon entworfen haben. Die Propyläen dagegen, welche zu demselben einführten, schlossen sich genau an das Vorbild an, welches der Bau des Mnesikles auf der Burg zu Athen gewährte, und wichen nur so weit davon ab, als es der ebene Boden von Eleusis erforderte; schon diese Nachahmung deutet auf eine Zeit, welche die Kraft zu selbstständigen Schöpfungen nicht mehr besass, ausserdem aber verrathen die unschönen architektonischen Details den Geschmack einer weit späteren Periode. Durch dieses Prachtthor kam man in den ersten kleineren Vorhof, dann durch einen anderen, ebenfalls reich verzierten Eingang in den inneren Hof, der auffallender Weise und vielleicht aus mystischen Rücksichten von einer regelmässig fünfeckigen Mauer umschlossen war, und wo der grosse **Einweihungstempel** sich erhob. Dieser war in mehr als einer Beziehung ungewöhnlich, theils durch seine Grösse (er war, wie Vitruv sagt: **immani magnitudine**) theils durch seine Form, denn er bildete ein grosses Quadrat, jede Seite im Inneren von 166 Fuss. Vier Reihen dorischer Säulen, und zwar

[1]) Nach **Isocrates** (Panegyricus cap. 6.) gewährten die Mysterien denen, die ihrer theilhaft wurden, nicht nur über den Ausgang des Lebens, sondern für ewige Zeiten die süssesten Hoffnungen. Vgl. Cicero (de legg. II. 14.): Principia vitae cognovimus. Neque solum cum laetitia vivendi rationem accepimus, sed etiam cum spe meliori moriendi.

Digitized by Google

sämmtlich in zwei Stockwerken übereinander, trugen die Decke und theilten das Innere in fünf Schiffe, jedoch nicht in der Richtung des Einganges, sondern in entgegengesetzter; eine unharmonische Anordnung, welche ihren Grund in mystischen Beziehungen oder in dem Ritus der Mysterien gehabt haben muss. Beleuchtung erhielt dieser grosse Raum nur durch eine Oeffnung in der Decke.

Unter dieser Cella war ein unterirdischer Raum, wo unverjüngte cylindrische Stämme den oberen Boden stützten, ohne Zweifel auch diese Vorrichtung zu mystischen Zwecken. Im Aeusseren war das Gebäude ursprünglich ohne den Schmuck einer Säulenhalle; die Höhe seiner Mauern, auch wohl die quadratische Form mochte dies dem reinen Geschmack des Perikleischen Zeitalters als unangemessen darstellen. Erst später, in der Zeit nach Alexander, wurde eine einfache Vorhalle von zwölf dorischen Säulen hinzugefügt. Von dem Eindrucke des Baues können wir leider nicht näher urtheilen, da nur die Fundamente und Fragmente auf uns gekommen sind; schon die Anordnung ist aber sehr merkwürdig, weil sie von der der übrigen Tempel so sehr abweicht, dass sie sich zu ihnen ungefähr ebenso verhält, wie die Innerlichkeit und Heiligkeit der Mysterien zu dem heiteren, äusserlichen Leben der Griechen. Wie jede organische Natur, so hat auch der Geist eines Volkes eine Stelle, wo er seine Gränzen fühlbar berührt, und nahe daran steht, in eine andere Sphäre überzugehen, wo daher auch seine Aeusserungen einen ungewöhnlichen Charakter annehmen; diese Stelle ist für die Griechen das Mysterium, eine Vorahnung einer künftigen innerlichen Geistesrichtung, die aber eben deshalb, weil sie mit dem öffentlichen Leben des Volkes nicht im Einklange stand, immer nur vorsichtig und mit heiliger Scheu berührt werden durfte, und bei aller Verbreitung ihrer Anhänger sich unwillkürlich in ein ehrfurchtsvolles Dunkel hüllte. Jene architektonische Form des Tempels mag man freilich schon dadurch erklären, dass, während sonst Tempel und Wohnhäuser nur von Wenigen besucht wurden, alle grossen Versammlungen, selbst die der Theater, unter freiem Himmel statt fanden, hier einmal ein bedeckter Raum für eine grosse Zahl von Zuhörern nöthig war. Allein selbst dieses, dass Viele zusammenkamen um Leises und Mystisches zu hören, ist schon in der Gestalt eines äusserlichen und zufälligen Ereignisses der Ausdruck eines von dem sonstigen griechischen Geiste abweichenden Verhältnisses.

Auch an anderen Stellen von Attika haben sich Ueberreste dorischer Bauten erhalten, welche der Perikleischen Zeit oder einer nicht viel späteren angehören, namentlich zu Rhamnus, Sunion und Tho-

Digitized by Google

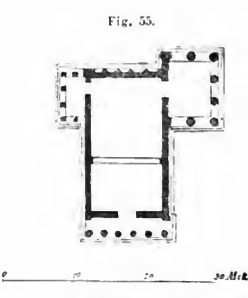
rikos; besonders von dem grösseren Tempel zu Rhamnus lässt sich dies nicht bloss aus der Verwandtschaft des Styls, sondern auch aus der Nachricht schliessen, dass in dem dortigen Tempel der Nemesis eine berühmte Statue dieser Göttin von der Hand des Phidias oder doch seines Schülers Agorakritus aufgestellt gewesen sei. Auch diese schönen Ueberreste sind in mancher Beziehung lehrreich und betrachtenswerth, wenngleich wir uns hier versagen müssen, näher auf sie einzugehen.

Der ionische Styl in Athen hat manche Eigenthümlichkeiten, die ihn von den Bauten der kleinasiatischen Colonien unterscheiden. Von der attischen Säulenbasis war schon oben die Rede, ausserdem fehlen gewöhnlich die Zahnschnitte, einzeln findet sich auch ein nach dorischer Weise ungetheilter Architrav. Wichtiger als diese Einzelheiten ist der Umstand, dass die Athener diesen Styl, in welchem, wie wir sahen, die grössesten Tempel Kleinasiens ausgeführt waren, nur zu kleineren Heiligthümern benutzt zu haben scheinen. Gewiss verfuhren sie darin nach einem richtigen Gefühl, indem die zarte Anmuth des ionischen Styls für kleinere Bauten unläugbar angemessener ist. Alle in Athen erhaltenen ionischen Monumente gehören dieser Periode an, doch ist ihre Zahl nicht bedeutend. Ausser jenen Säulen im Inneren der Propyläen und ausser dem kleinen zierlichen Tempel am Ilissus, der jetzt nur noch in Zeichnungen existirt, finden wir ihn nur an zwei Gebäuden der Akropolis. Zunächst an dem Niketempel, einem kleinen Heiligthum zur Rechten der zu den Propyläen hinaufführenden Treppe auf einem Mauervorsprung gelegen. In der Zeit der Türkenherrschaft wurde er abgetragen, um das Material zu Befestigungsbauten zu benutzen, glücklicherweise hat man ihn in neuerer Zeit fast ganz wieder zusammensetzen können und er zählt jetzt zu den anmuthigsten Gebäuden der griechischen Architektur. Er ist von sehr kleinen Verhältnissen, achtzehn Fuss breit und siebenundzwanzig Fuss lang und wie jener Tempel am Ilissus, ein Amphiprostylos, d. h. er hat nur vorn und hinten eine Säulenhalle und zwar von nur vier Säulen, deren Verhältnisse noch nicht so schlank sind, wie in späterer Zeit. Jedenfalls gehört er dem fünften Jahrhundert an.

Jünger ist der andere ionische Bau, der nach einer aufgefundenen Inschrift um das Jahr 409 noch nicht vollendet war. Es ist dies das Erechtheum (Fig. 55-58), ein uraltes Heiligthum auf der Burg, das bei dem Einfall der Perser durch Feuer zerstört, später aber prächtiger wieder aufgebaut wurde. Es bildet eigentlich nicht einen Tempel, sondern eine Verbindung dreier Tempelhäuser in einem Bau.

Digitized by Google

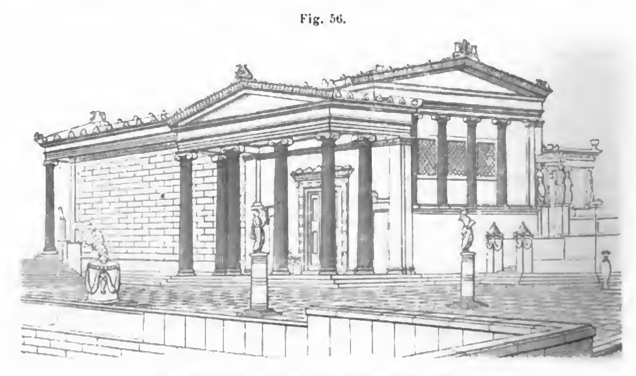
Fig. 55.



Grundriss des Erechtheums.

Der östliche Tempel war (nach der wiewohl bezweifelten, aber dennoch wahrscheinlichsten Annahme) dem athenischen Heroen Erechtheus gewidmet; eine andere Vorhalle, die am anderen westlichen Ende, aber nach Norden zu hervortrat, führte in den Tempel der Minerva Polias, d. h. der Minerva als Beschützerin der Stadt, und mit diesem Raume war ein Heiligthum der Pandrosos, einer der Töchter des Kekrops, verbunden, welches an der südlichen Seite eine Vorhalle hatte[1]). Die Stelle, auf welcher dieser Tempel steht, war für den gläubigen Athener eine höchst wichtige, sie bezog sich auf den Wettstreit, den Minerva und Neptun nach der Gründung der Stadt über die Schutzherrschaft derselben führten. Neptun bewies unter anderem seine Macht durch einen Brunnen von Seewasser, welcher

Fig. 56.



Ansicht des Erechtheums von der Nordwestecke aus.

bei gewissen Winden einen Wellenschlag hören liess, Minerva aber durch die Erschaffung des Oelbaums. Jener Brunnen nun hatte in dem Tempel des Erechtheus (wo auch dem Neptun ein Altar gewidmet war)

[1]) Ueber die innere Einrichtung des Erechtheums sind in neuester Zeit sehr lebhafte Debatten geführt, die aber mehr archaeologisches Interesse haben. Vgl. Thiersch, Epikrisis der neuesten Untersuchungen des Erechtheums, München 1857. Bötticher, Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis, Berlin 1862.

Digitized by Google

seine Stelle, der Oelbaum aber musste innerhalb des Minerventempels bleiben, dessen Gründung ihm gegolten hatte. Noch eine Reihe von uralten Bildern und Reliquien zählt Pausanias auf, welche in diesen Tempeln bewahrt wurden; wenn sie, wie es wahrscheinlich ist, auf derselben Stelle stehen bleiben sollten, wo die Väter sie verehrt hatten, so hatte der Baumeister eine schwierige Aufgabe, welche das Auffallende in der Form des Gebäudes erklärt. Dazu kam überdies noch eine Ungleichheit des Bodens, welche durch Unterbauten und Treppen künstlich gehoben werden musste. Wenn man die beiden Portiken an den Seiten unbeachtet lässt, so bildet das eigentliche Tempelhaus die Gestalt eines Prostylos, d.h. eines Tempels mit einer Säulenhalle auf der schmalen Eingangsseite, und mit Halbsäulen auf der Rückseite. Die beiden grösseren Vorhallen, die vordere des Erechtheums und die des Minerventempels hatten ionische Säulen, die des Pandrosium aber war in jeder Beziehung ungewöhnlich ausgestattet, indem statt der Säulen sechs Jungfrauen (so nennt sie die vorgefundene Inschrift) die leichte, von keinem Dache beschwerte Decke trugen (Fig. 57). Pausanias erzählt, dass in der Nähe dieses Tempels stets zwei Jungfrauen wohnten, welche an gewissen Tagen des Jahres verborgene Heiligthümer auf dem Kopfe in die Unterstadt trugen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass eine Beziehung auf diese Trägerinnen (Kanephoren) bei diesen Bildwerken statt gefunden habe. Die Atlanten oder Karyatiden, welche an neueren Gebäuden vorkommen, machen uns gewöhnlich einen unvortheilhaften Eindruck, weil man sie leidend oder gedrückt, mit den Zügen angestrengten Tragens einer schweren Last dargestellt hat. Hier dagegen fällt es uns gar nicht ein, dass diese Anwendung der menschlichen Gestalt ihrer unwürdig sei. Schon dass es sich um ein kleines Nebengebäude handelt, das durch die Nähe des grossen Tempels noch leichter erscheint, trägt dazu bei; überdies lastet auf den Häuptern der Jungfrauen kein schweres Dach, sondern nur ein überaus zierliches Gebälk, an welchem bemerkenswerth, dass es nur aus dem Architrav und Gesimse ohne eigentlichen Fries besteht. Dagegen sind die Frauengestalten kolossal, von kräftigem, gesunden Bau; ihre ruhige und würdige Haltung und die gleichmässig, in geraden Falten herabfallenden Gewänder

Fig. 57.

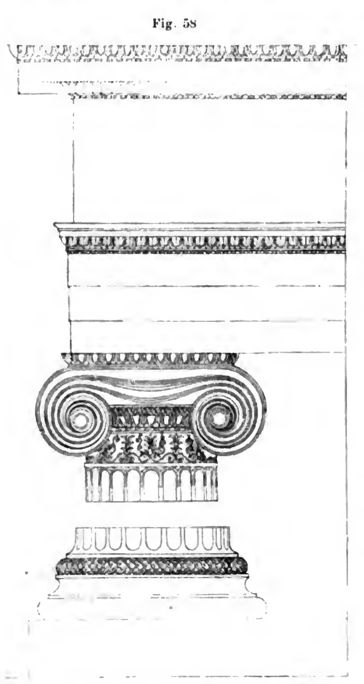


Kanephore.

Digitized by Google

geben uns nur das Bild des feierlichen Schrittes beim Festzuge. In ihrer ganzen Erscheinung ist nichts, was ein schweres, widerwilliges Tragen verriethe. Auf ihrem Haupte schliesst sich dagegen eine runde korbartige Masse an den mit dem s. g. Eierstabe verzierten Echinus an, welches an das Tragen leichter Körbe erinnert und auch dadurch den ganzen Gedanken weniger auffallend und ungewöhnlich macht. Die beiden anderen Vorhallen werden, wie schon erwähnt, von ionischen Säulen (Fig. 58) getragen, welche mit grosser Freiheit und Leichtigkeit, ja sogar mit einem Reichthume des Schmuckes ausgeführt sind, den wir in späteren Bauten nicht wiederfinden, so dass es, wie ein englischer Reisender mit Recht bemerkt, den Schein gewinnt, als hätten die Athener ihre asiatischen Brüder in ihrer eigenen architektonischen Ordnung durch Hinzufügung neuer, im feinsten Geschmack erfundener Ornamente überbieten wollen. Die Basis der Säulen ist die, welche man nachher die attische genannt hat, aus zwei Wülsten und einer dazwischen liegenden Hohlkehle bestehend, wo denn der obere Wulst theils durch parallele Streifen, theils mit einem ein Riemengeflecht darstellenden Ornament verziert ist. Die Säulenstämme sind von schönen Verhältnissen, zwischen acht und neun Durchmesser hoch, die Kannelluren die gewöhnlichen des ionischen Styls. Besonders reich ist dagegen das Kapitäl. Schon die Voluten sind voller und durch einen doppelten, nicht einfachen, Kanal verbunden. Ganz eigenthümlich ist aber, dass unter dem Echinus ein

Fig. 58



Basis und Gebälk vom Erechtheum.

Digitized by Google

ziemlich breiter Säulenhals mit einer flachen Verzierung von aufrechtstehenden Blättern herumläuft; ein Schmuck, der vielleicht zu reich ist, und dem Charakter leichter Grazie, den die Formen des ionischen Styls sonst haben, nicht genügend entspricht. Diese Form steht dadurch gleichsam in der Mitte zwischen dem ionischen und korinthischen Styl und man kann sie als einen Versuch betrachten, die Zahl der Säulenordnungen auf zwei festzustellen, auf eine starke und eine zierliche, der nachher, als der noch reichere korinthische Styl Eingang fand, keine Nachfolge fand. Sehr auffallend ist es auch, dass an der Rückseite des Hauptgebäudes statt der freien Säulenhalle sich eingelegte Halbsäulen finden, eins der ersten Beispiele solcher illusorischen Architektur.

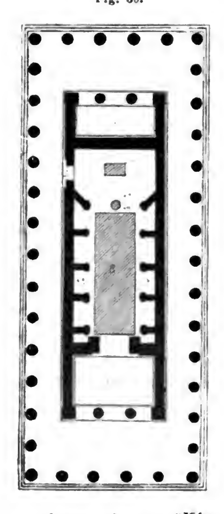
Wir sehen an diesem Gebäude ein merkwürdiges Beispiel, wie sich unmittelbar nach dem hohen Styl der Perikleischen Zeit schon Neigung und Geschick zeigten, in leichte, anmuthige, heitere Verhältnisse überzugehen, ein Beispiel, das aber auch, indem es von der Reinheit des ursprünglichen Styls in manchen Beziehungen abwich, ein gefährliches sein mochte. Ganz ähnlich, wie in der Entwickelung der dramatischen Kunst der strenge, erhabene Ernst des Aeschylus, die reine Würde des Sophokles, und des Euripides gewandte, aber schon allzuleichte Muse in rascher Folge sich aneinander anschlossen, sehen wir auch hier in der bildenden Kunst, dass zwischen der Strenge des älteren dorischen Styls und der schmuckreichen Heiterkeit des ionischkorinthischen nur eine kurze Zeit verstrich.

In der Architektur, wie in allen übrigen Künsten, leuchtete Athen zwar vor allen anderen hellenischen Städten, und manche Beispiele zeigen uns, dass dies von den übrigen Gegenden Griechenlands nicht verkannt wurde; indessen wurden auch diese mit Prachtbauten und Kuntstwerken in einem neuen, milderen Style reich geschmückt. Wie wir es am Deutlichsten in den gemeinsamen Kampfspielen sehen, wie es vor Allem Pindars Hymnen zeigen, war gerade in dieser Zeit das Band zwischen den verschiedenen Landschaften Griechenlands, zwischen dem eigentlichen Hellas, den asiatischen, cyrenäischen und sicilischen Colonien das engste. Gastliche Sitte und hohe geistige Regsamkeit führten zur schnellen Mittheilung der Gedanken und Gefühle, und in edelem Wetteifer wollte keine Landschaft, keine Stadt hinter der anderen zurückbleiben. Selbst die Uneinigkeit, welche bald darauf in blutigen Krieg ausbrach, konnte diesen geistigen Verkehr nicht hemmen. So wissen wir denn von manchen bedeutenden Bauten, welche bald nach der Perikleischen Zeit, oder doch noch innerhalb der Periode bis zu Alexander entstanden. In den peloponnesischen Tempeln

Digitized by Google

erkennen wir die nähere Einwirkung der atheniensischen Kunst. So war der grosse Tempel des Jupiter zu Olympia in Verhältnissen und Grösse dem Parthenon ähnlich, wie die Nachrichten und die, freilich leider geringen Spuren beweisen. Bedeutendere Ueberreste sind uns von dem Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae bei Phigalia in Arkadien erhalten (Fig. 59), deren sorgfältige Vermessung und Beschreibung durch eine Gesellschaft deutscher, englischer und dänischer Kunstforscher unsere Kenntniss des Alterthums wesentlich bereichert hat. Wenn wir auch hier wieder ein zwar etwas kleineres, aber sonst dem Parthenon sehr ähnliches Gebäude finden, so erklärt sich dies auf das Vollkommenste, da wir wissen, dass Iktinus, der Meister des Parthenon, auch diesen Tempel gebaut hat; dennoch finden sich erhebliche Abweichungen, die schon an diesem Meister den freien und kühnen Fortschritt der Zeit zeigen. Im Aeusseren ist die Verwandtschaft überwiegend, der Tempel ist, wie das Parthenon ein achtsäuliger, so ein sechssäuliger dorischer Peripteros, in den Verhältnissen der Säulenhöhe und des Abstandes jenem ähnlich. Sehr eigenthümlich ist dagegen das Hypaithron, indem es hier nicht von zwei Säulenreihen über einander, sondern wegen der geringeren Höhe des Tempels nur von einer einfachen Säulenstellung umgeben, ferner aber die dorische Form der Säule verlassen ist, und ionische an vorspringende Wandpfeiler angelehnte Halbsäulen mit einem eigenthümlichen, die Voluten an den drei freien Seiten wiederholenden Kapitäl, das Gebälk tragen. Man sieht, es ist hier ein ähnlicher Gedanke wie in den Propyläen zu Athen, die schlanke ionische Form im Inneren mit der im Aeusseren beibehaltenen dorischen Säule zu verbinden; indessen waren hier nicht die Gründe vorhanden, die bei den Propyläen diese Anordnung veranlassten, und der blosse Gegensatz des Aeusseren und Inneren ist am Parthenon auf eine reinere und einfachere Weise durch die leichteren dorischen Säulen des Inneren. ausgesprochen. Es mag daher schon hier die Neigung zu bunterer Mannigfaltigkeit auf eine, für die weitere Entwickelung der Kunst

Fig. 59.



Grundriss des Apollotempels zu Bassae.

Digitized by Google

bedenkliche Weise, mitgewirkt haben[1]). Ueber dieser ionischen Halbsäulenreihe befand sich denn am Friese ein reiches, uns wohlerhaltenes Bildwerk, Amazonenkämpfe und Centaurenschlachten darstellend, von dem wir später noch sprechen werden, und vielleicht lag auch hier ein Grund, wesshalb der ionischen Architektur der Vorzug gegeben wurde, indem ihr Fries, nicht von den Triglyphen unterbrochen, ein fortlaufendes Relief gestattete. Bemerkenswerth ist endlich noch ein dort aufgefundenes Kapitäl einer korinthischen Säule, welches die Restauration im Hintergrunde des Hypaithron vor dem Bilde des Gottes schwerlich mit Recht aufgestellt hat. Die Ausführung des architektonischen Details hat schon etwas Willkürliches, was die Vermuthung erweckt, dass wenn auch Iktinus den Bau geleitet habe, die Werkmeister doch nicht ängstlich an seine Vorschriften gebunden gewesen sind, so dass durch sie manches Einheimische, Unattische hineingekommen.

Als der schönste und grösste Tempel des Peloponnesus war der der Minerva Alea zu Tegea berühmt, ein Werk des Atheniensers Skopas, dessen als eines ausgezeichneten Bildhauers wir weiter unten gedenken werden. Leider sind uns nur sehr unbedeutende Ueberreste erhalten. Wenn schon in dem Tempel zu Bassae alle drei Säulenordnungen vorkamen, so war dies hier in noch grösserer Anwendung der Fall. Nach des Pausanias Erwähnung war die äussere Säulenreihe ionischer Ordnung, die inneren aber dorisch und korinthisch, erstere unten, die korinthische darüber. Diese Zusammenstellung erscheint etwas bunt, und wir können dem Bildhauer als Architekten eine der ersten Abweichungen von einem reinen Style zuschreiben. Die Erbauung fällt nur etwa dreissig Jahre später, wie die des Tempels zu Bassae, und mag im eigentlichen Hellas die erste Anwendung der korinthischen Säule in ganzen Reihen gewesen sein.

Von den Bauten, welche im Laufe dieser Periode im asiatischen Griechenland entstanden, sind uns gar unbedeutende Ruinen geblieben, doch lehren sie uns in Verbindung mit den Nachrichten, dass man hier dem einheimischen ionischen Style treu blieb und ihn nur schlanker, zierlicher und reicher ausbildete. Der Apollotempel bei Milet war ein Neubau an Stelle eines älteren, von den Persern verbrannten Heiligthums, doch lassen die vorhandenen Reste schliessen,

---

[1]) Auch der Apollotempel in Delphi scheint nach den bei neueren Ausgrabungen gefundenen Ueberresten im Aeusseren dorischen Styl, im Inneren ionische Säulen gehabt zu haben, so dass wir diese Verbindung beider Formen als eine besonders beliebte ansehen dürfen. Vgl. Ulrichs, Reisen und Forschungen in Griechenland.

Digitized by Google

dass er nicht gleich nach der Zerstörung begonnen wurde. Der Tempel, als dessen Erbauer Paeonius aus Ephesus und Daphnis von Milet angeführt werden, hatte eine Vorderseite von zehn ionischen Säulen, eine bisher nicht angewendete Zahl, dabei einen doppelten Peristyl (Dipteros) und im Inneren eine sehr abweichende Anordnung. Die Wand nämlich war durch Pilaster gegliedert mit eigenthümlichen Kapitälen, deren reicher arabeskenartiger Schmuck für jeden einzelnen verschieden gewesen zu sein scheint, worin sich schon ein freieres architektonisches Princip ankündigt. Zwischen je zwei Kapitälen befanden sich Reliefs mit Symbolen des Apollo, Greifen um eine Lyra gruppirt. An der Thür standen statt der Wandpfeiler korinthische Halbsäulen (Fig. 60), deren Kapitäle zu den reinsten und schönsten Mustern dieser Gattung gehören. Ungefähr gleichzeitig mit diesem Heiligthume des

Fig. 60.



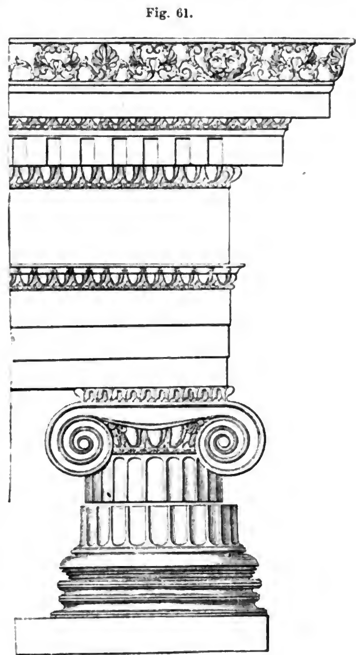
Korinthisches Kapitäl von Milet.

Apollo scheint der Minerventempel zu Priene (Fig. 61) zu sein, den Pythios baute und Alexander, einer Inschrift zufolge, weihte. Er ist ein vorzügliches Beispiel der ionischen Ordnung, wie sie sich im asiatischen Griechenland entwickelte; wir finden hier die oben beschriebene Form der ionischen Basis, deren Kannellirung freilich nicht ganz vollendet zu sein scheint, und die Zahnschnitte, die den Bauten Athens

Digitized by Google

fehlten. Doch erreicht er nicht die Schönheit dieser letzteren, namentlich fällt die Kleinheit der Voluten am Kapitäl auf, die aus einem übertriebenen Streben nach Schlankheit hervorzugehen scheint. Besonders bemerkenswerth aber ist, dass hier und an anderen Tempeln späterer Zeit die Zahl der Säulen an den Schmal- und Langseiten in dem Verhältniss von sechs zu eilf steht, ein Verhältniss, welches zwar der Vorschrift Vitruvs entspricht, nicht aber dem Brauche der älteren Zeit, wo an den Langseiten des Tempels etwas mehr als doppelt so viel Säulen zu stehen pflegen, wie an der Vorderseite. Noch wichtigere Neuerungen scheinen von dem gleichzeitigen Architekten Hermogenes ausgegangen zu sein, der, für Vitruv hauptsächlichste Autorität, jedenfalls keine unwichtige Rolle in der Geschichte der griechischen Architektur gespielt hat. Ihm wird namentlich die Erfindung des eustylos zugeschrieben[1]), d. h. derjenigen Säulenstellung, wo die meisten Interkolumnien die Weite von zwei und ein Viertel, die mittleren, den Thüren der Vorder- und Hinterseite gegenüberliegenden Interkolumnien aber die von drei Säulendurchmessern haben. Es scheint zwar natürlich zu sein, die letzteren durch eine grössere Weite vor den übrigen hervorzuheben, indessen ist es eine Abweichung von der Anordnung der früheren Tempel und auch an sich nicht zu loben. Die straffe geschlossene Einheit des Tempels der Blüthezeit, die auf möglichst genauer Symmetrie zwischen Vorder- und

Fig. 61.



Ionisches Gebälk von Priene.

[1]) Vitruv. III. 3.

Hinterhaus, zwischen den Abständen der Säulen, überhaupt zwischen den entsprechenden Elementen beruht, wird dadurch aufgehoben und der Tempel zerfällt in zwei Hälften. Auch in den Details scheint Hermogenes nicht glücklich gewesen zu sein, in den Ruinen des Bacchustempels zu Teos, der ihm nebst dem grossen Artemistempel zu Magnesia am Mäander zugeschrieben wird, finden wir ionische Kapitäle mit der sehr ausdruckslosen Form des horizontal verlaufenden, nicht nach unten gesenkten Kanals. Doch steht dahin, ob er der Urheber dieser Neuerung ist, die sich auch an anderen Tempeln findet, deren Zeit wir nicht genau kennen.

Während nun hier im asiatischen Griechenland Reichthum und Mannigfaltigkeit herrschten, blieb man in Sicilien auch in dieser Zeit bei einem schweren, alterthümlichen, dorischen Style stehen, der nicht durch Anmuth und reine Verhältnisse, sondern durch mächtige Formen und grosse Massen imponirte; die Ruinen von Agrigent, Selinus, Segesta geben Beispiele davon. Das eigentliche Hellas bildet also auch jetzt noch eine glückliche Mitte zwischen der reichen Pracht der asiatischen und dem strengen Ernst der sicilischen Colonien.

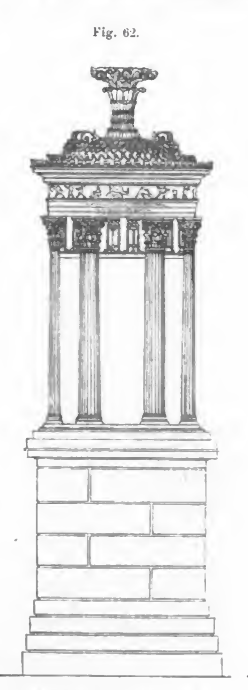
Im Mutterlande sehen wir mithin die Baukunst im Dienste der Religion in heiteren und anmuthigen Formen entwickelt, aber doch noch immer in einer einfachen, züchtigen Anmuth und in der bescheidenen Beibehaltung des dorischen Styls, an welchem die zarten Unterschiede der Verhältnisse, die durch den jetzt verschwundenen Farbenschmuck noch auffallender gewesen sein mögen, dem feinen Sinn des Griechen genügten, um keine Einförmigkeit zu empfinden. Fast mag man schon einen Luxus der Phantasie darin erkennen, wenn auch die ionische und korinthische Säule bei grösseren Tempelbauten, obgleich meistens nur im Inneren, vorkam.

Leichtere und willkürlichere Dekorationen erlaubte man sich an kleineren Bauten von nicht so ernsthafter Bedeutung. Beispiele dieser Art sind uns nur in geringer Zahl und hauptsächlich nur in Athen erhalten. Hierher gehören die choragischen Monumente des Lysikrates und des Thrasyllos, beide um die Zeit Alexanders errichtet. Schon die Entstehung dieser kleinen Gebäude war eine sehr charakteristische. In dem Odeum, welches Perikles zu diesem Zwecke gebaut hatte, wurden musikalische Wettkämpfe gehalten, nicht von Einzelnen, sondern von Chören. Jeder der zehn Stämme, in welche Athen abgetheilt war, wählte nun einen der angesehensten und reichsten Männer aus seiner Mitte, welcher als Choragus, Chorführer, die Anordnung leitete, und für diese Auszeichnung die Unkosten zu bestreiten

Digitized by Google

hatte. Blieb sein Chor Sieger, so hatte er ferner das Recht, den Dreifuss, welcher der Preis des Wettgesanges war, auf einem Monumente, welches er wiederum auf seine Kosten errichtete, aufzustellen. In unseren Tagen und in einer Monarchie würde eine so kostspielige Ehre kaum erwünscht gewesen sein; in Athen, wo der demokratische Sinn jedem Luxus ausser dem gemeinnützigen abhold war, erschien es als eine günstige Gelegenheit für die Reichen, sich gleichzeitig ein Denkmal ihres Namens zu verschaffen und sich beliebt zu machen. Der Ehrgeiz der reichen Bürger verwendete daher grosse Pracht auf diese Denkmäler, welche eine eigene Strasse, die Strasse der Tripoden, bildete. Ein schönes Beispiel dieses eigenthümlich bürgerlichen Luxus gewährt uns das Monument des Lysikrates (Fig. 62), bei den Neugriechen unter dem Namen der Laterne des Demosthenes bekannt, der nach der Volkssage in diesem einer Laterne nicht ganz unähnlichen Gebäude gewohnt haben soll. Es ist dies ein kleines rundes Gebäude auf einem viereckigen hohen Unterbau. Sechs Säulen in einem überreichen korinthischen Style tragen die aus einem Marmorsteine gebildete Kuppel, auf welcher sich ein überaus zierlicher Untersatz erhebt, auf dem der Dreifuss stand. Die Säulen stehen nicht frei, sondern sind durch Marmorplatten verbunden; die Kuppel selbst ist mit feinen Blättern, wie mit kleinen Ziegeln verziert. Der Fries endlich war mit einem Basrelief, die Bestrafung der Seeräuber durch Bacchus darstellend, geschmückt, von dem wir noch weiter unten zu sprechen haben. Das ganze schlanke Gebäude diente bloss als der reiche, anmuthige, üppige Träger des Dreifusses.

Fig. 62.



Monument des Lysikrates.

Das zweite erhaltene Denkmal, das des Thrasyllus, ist bedeutend einfacher; es ist in den Fels gehauen und dient als Vorderseite einer Höhle. Es trägt drei Sieegsinschriften, deren eine, die Hauptin-

Digitized by Google

schrift, den Thrasyllus als Sieger nennt, während die beiden anderen sich auf Siege seines Sohnes Thrasykles beziehen. Dieser aber war nicht mehr vermögend, er war nicht mehr Choragus selbst, sondern nur Führer eines vom Staate bestellten Chors gewesen, wesshalb er denn auch das Denkmal seines Vaters benutzte. Das Monument besteht aus drei vortretenden Pfeilern, von denen der mittlere schmaler als die beiden äusseren ist. Sie sind dorischer Art, natürlich wie es die Form des Pfeilers mit sich brachte, mit schwacher Andeutung des Kapitäls. Auch sonst finden sich manche Abweichungen von den Verhältnissen des dorischen Styls; die Stämme der Säulen sind übermässig hoch, die Entfernungen derselben bedeutend grösser wie gewöhnlich. Doch erklärt sich dies leicht und darf noch nicht als ein Zeichen des Verfalls angesehen werden, da die blosse Façade einer Grotte nicht die Ansprüche eines freistehenden Gebäudes machte. Auch der Fries ist nicht mit Triglyphen, sondern mit Kränzen verziert, in freier Anspielung auf den Sieg des Gründers. Eine jetzt in London befindliche Bildsäule des Dionysos stand auf diesem Gebälke zwischen zwei Postamenten, welche, wie aus der Stellung der Inschriften hervorgeht, zur Aufnahme der beiden von Thrasykles geweihten Dreifüsse bestimmt waren. Ob auch Thrasyllus einen Dreifuss aufstellte, wissen wir nicht.

Wir sehen in dieser Periode die griechische Architektur in ihrer ganzen Schönheit ausgebildet. Der dorische Styl hat jene allzuschweren Verhältnisse, die jugendliche Herbigkeit der früheren Zeit abgelegt und, ohne Nachtheil für seine Würde, das schöne Maass, die milde und doch grossartige Anmuth entwickelt, welche das eigentlich Charakteristische des griechischen Geistes ist. Daneben ist nun auch der ionische Styl nicht mehr das ausschliessliche Eigenthum des asiatischen Stammes der Hellenen, er ist Gemeingut geworden und giebt eine reichere mehr weibliche Erscheinung neben dem männnlichen Ernst des Dorismus. Die korinthische Säule endlich, mit ihrem Pflanzenschmucke und grösserer bildlicher Fülle, dient theils als vereinzelte Zierde der Tempel, theils für kleinere Denkmäler, welche auf die Würde des Tempels nicht mehr Anspruch zu machen haben. Bei aller Einheit der Regel finden wir daher schon eine reiche Mannigfaltigkeit, welche allen Bedürfnissen des öffentlichen Lebens genügt.

Auch in dieser Periode waren der Tempel und das öffentliche Denkmal noch die einzigen oder doch hauptsächlichen Stellen für die Ausübung der höheren Baukunst. Die Theater, welche schon jetzt entstanden, schlossen sich mehr an die Natur einer amphitheatralischen,

Digitized by Google

der Aufrichtung der Sitzreihen für die Zuschauer günstigen Localität an, als dass sie eine eigene architektonische Bedeutung hatten. Indessen bildeten sie grossartige Anlagen und gaben mannigfache Gelegenheit zur Ausbildung des decorativen Talentes. Das athenische Theater, am Südabhange des Burgfelsens gelegen, fasste ungefähr 30000 Menschen. Es ist in neuester Zeit zum Theil ausgegraben, wobei namentlich die Marmorsessel der ersten von den Priestern eingenommenen Sitzreihe, darunter als der vornehmste der reichverzierte des Bacchuspriesters zum Vorschein gekommen sind.

Die Grabmäler scheinen, wie alles was der Familie angehörte, in dieser Zeit noch mässig und einfach gewesen zu sein; an den uns erhaltenen ist das Architektonische meistens weniger bedeutend, bis auf die oft sehr schönen Palmetten, welche den Grabstein bekrönen, dagegen sind sie nicht selten mit bildlichen Darstellungen zum Theil von der edelsten und zartesten Empfindung verziert, auf die wir unten noch zurückkommen. Erst am Schlusse dieser Periode und zwar im asiatischen Griechenland entstand ein Grabmonument von gewaltigem künstlerischem Luxus, welches die griechische Kunstwelt in eine ungewohnte Bewegung setzte. Es war das Mausoleum, das Grabmal, welches die Königin von Karien ihrem prachtliebenden Gemahl Mausolus errichten liess; ein umfassendes Bauwerk, auf quadratischem Unterbau, in welchem die zur Grabkammer führende Thür sich befand, zunächst ein von ionischen Säulen umstelltes, tempelartiges Gebäude und darüber eine Pyramide, auf deren abgestumpfter Spitze ein vierspänniger Wagen mit Mausolus und einer göttlichen Wagenlenkerin an seiner Seite, stand; das Ganze mehr als hundert Fuss hoch. Durch athenische Meister, unter denen auch der berühmte Skopas sich befand, wurde es reich mit Bildwerken geschmückt, deren wir unten noch gedenken werden; das erste Beispiel jenes kolossalen Luxus der Gräber, der in der römischen Kaiserzeit seinen Gipfel erreichte. Auch die Wohnungen der Bürger verloren schon am Ende dieser Periode ihre frühere republikanische Einfachheit. Demosthenes (in der dritten olynthischen Rede) vergleicht seine Zeitgenossen mit ihren Vorfahren; diese, sagt er, „errichteten so herrliche Werke der Kunst an Tempeln und Weihgeschenken, dass keinem Nachkommen die Möglichkeit, sie zu übertreffen, geblieben ist; im Privatleben aber waren sie so mässig und bescheiden, dass die Häuser des Aristides und Miltiades nicht besser sind als jedes Nachbarhaus. Jetzt aber sind die Verwalter des Staats aus armen Leuten reiche geworden, und so manche haben ihre Wohnhäuser prächtiger ausgeschmückt als die öffentlichen Gebäude.“ Sein Vergleich umfasst daher gerade nur unsere Periode

Digitized by Google

und zeigt uns den Gegensatz ihres Anfangs und ihres Endes, wie er den Zeitgenossen selbst erschien[1]).

Plastik.

Die Entwickelung der Sculptur in dieser Epoche des griechischen Lebens scheint noch bedeutender zu sein, wie die der Baukunst; der Abstand zwischen den noch immer starren und leblosen Gestalten der vorigen Periode und der lebensvollen, unvergleichlichen Schönheit stellt sich dem Auge noch grösser dar, als der zwischen den Bauwerken beider Zeiträume; indessen hielt dennoch die Plastik im Wesentlichen nur gleichen Schritt mit der Architektur. In beiden milderte sich der spröde Ernst zu schöner, erhabener Würde und Anmuth.

Es entstand zunächst der hohe Styl, die Vollendung des religiösen Sinnes der Vorzeit; dann aber bildete sich die Richtung auf das Individuelle, auf das Weibliche, Anmuthige und Zarte immer weiter aus, so dass neben jenen hohen Gestalten auch das jugendlich Liebliche sein Recht erhielt und der Kreis der Ideale jeglicher Gattung sich vollendete. Nur das Aeusserste des Weichen und Zierlichen, des Reichen und Ueppigen in beiden Künsten wurde noch nicht erstrebt, und blieb, ein freilich bedenklicher Zuwachs, einer späteren Epoche vorbehalten. Wir bemerken daher im Ganzen denselben Gang und dieselben Gränzen der Entwickelung in der Plastik, wie in der Baukunst; aber wie diese die strengere, einfachere, jene die reichere, mehr dem individuellen Leben zugewendete Kunst ist, so zeigen sich hier auch die Abstufungen deutlicher und mannigfaltiger, sie knüpfen sich mehr an bestimmte Künstlernamen. Je mehr der Geist der Zeit die Entwickelung des persönlichen Lebens begünstigt, desto mannigfaltiger werden in dieser freieren Kunst die Aufgaben und die Wege, welche zum Ziele führen, desto mehr unterscheiden sich auch die Künstler in ihrer individuellen Sinnesweise. In der Baukunst ist es eine Wirkung ihres reineren, erhabeneren Charakters, dass wir den Meister bei seinem Werke vergessen; in der Plastik dagegen giebt dies persönlichere Element der Geschichte der Kunst in der Epoche ihrer höchsten Blüthe einen eigenthümlichen Reiz, selbst da, wo wie hier die lange Reihe der Jahrhunderte und die Mangelhaf-

---

1) Eine Aufzählung sämmtlicher Gebäude dieser Periode, von denen uns Nachrichten oder Ruinen erhalten sind, liegt nicht im Zwecke dieses Buches. Wer sie sucht, findet sie in Hirts Gesch. d. Baukunst, in Müllers Archäologie der Kunst und in Kuglers Gesch. d. Baukunst I.

Digitized by Google

tigkeit der Ueberbleibsel und Nachrichten es uns erschwert oder versagt, bis in die Bildungsgeschichte der einzelnen Künstler einzudringen. Eine Folge hievon ist es, dass wir, während die Baukunst dieser Periode nur eine zusammenhängende Erscheinung bildet, in der Geschichte der Plastik zwei Epochen oder zwei Künstlergenerationen wahrnehmen, in welchen sich der Fortschritt der Entwickelung deutlicher gesondert darstellt. Diese Trennung ist um so bedeutsamer, weil die erste beider Generationen, die Zeit des Phidias und des Polyklet, mehr eine Vollendung der vorhergehenden Richtung, der eigenthümlich griechischen Kunst enthält, die zweite, die des Praxiteles und Lysippus, die Kunst so ausbildet, wie sie später auch zu anderen Völkern übergehen und bei ihnen weilen sollte; jene eine mehr nationale, diese eine mehr allgemein menschliche Form hervorbringt; wir sehen die Kunst auf ihrem Gipfel, dessen Einheit durch die Baukunst umschlossen wird, während die Plastik seine doppelte Beziehung auf Vergangenheit und Zukunft ausspricht.

Die Zeit des Phidias und Polyklet.

Der Ruhm des Phidias überstieg schon im Alterthum den jedes anderen Künstlers; man kann die schönste Blüthezeit der atheniensischen Kunst nicht nennen, ohne seiner zu gedenken; dennoch besitzen wir von ihm kein völlig beglaubigtes Werk seiner Hand, und selbst nur dürftige Lebensnachrichten.

Mit Perikles durch Freundschaft nahe verbunden, war er, wie so viele Wohlthäter des atheniensischen Volkes, den Angriffen und Verfolgungen des Neides ausgesetzt. Nachdem er sein berühmtes Standbild der Pallas von Gold und Elfenbein gefertigt hatte, wurde er von einem seiner Gehülfen angeklagt, einen Theil des ihm übergebenen Goldes unterschlagen zu haben. Allein vorsichtig, wie es heisst auf Anrathen des Perikles, hatte er das goldene Gewand der Bildsäule so eingerichtet, dass es leicht abgenommen werden konnte, und das Gewicht ergab seine Unschuld. Aber die Gegner des grossen Staatsmannes, die diesen mit seinem Freunde zugleich in ein ungünstiges Licht setzen wollten, ruhten nicht, und jener Ankläger musste nun aufs Neue mit der Beschuldigung hervortreten, dass der Künstler sein eignes Bildniss und das des Perikles auf dem Schilde der Pallas dargestellt habe. Ein sonderbarer Vorwurf, der aber als ein Verstoss gegen die Götter oder vielleicht als ein unerlaubter Ehrgeiz bei Bürgern des demokratischen Staates angesehen, und erheblich genug gehalten wurde, um Phidias ins Gefängniss zu führen. Hier ereilte ihn der Tod, ähnlich wie den

Digitized by Google

Miltiades und den Sokrates, doch nicht wie diesen durch richterlichen Spruch, sondern durch zufällige Krankheit oder geheimes Gift.

Dieser Undank seiner Zeitgenossen steht in scharfem Gegensatze zu der Verehrung, welche seine Werke durch alle folgenden Jahrhunderte der griechisch-römischen Zeit genossen. Die berühmtesten derselben sind nicht nur selbst untergegangen, sondern sie gehören auch einer Klasse von Bildwerken an, aus der uns kein einziges Beispiel geblieben ist; es waren chryselephantine Statuen, kolossale Bildsäulen der Götter aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt. Vor allem anderen pries man sein grosses Bild des Zeus zu Olympia; von keinem Kunstwerke wird mit grösserer Ehrfurcht gesprochen, es galt für ein Wunder der Welt, dessen Anblick von Kummer und Schmerzen erlöse, für eine göttliche Eingebung und eine Offenbarung des Gottes. Noch Jahrhunderte lang trug man sich mit der Sage umher, Jupiter selbst habe den Künstler geleitet, und da dieser nach vollendetem Werke zweifelnd ihn um ein Zeichen der Billigung gebeten, sie durch einen Blitz gegeben; man zeigte den Reisenden die Stelle, wo er eingeschlagen hatte. Eine ehrfurchtsvolle Rücksicht hielt die Römer ab, das heiliggehaltene Werk von seiner Stelle zu rühren; erst zu christlicher Zeit brachte man es nach Constantinopel, wo es später ein Raub der Flammen wurde. Doch sind uns ziemlich genaue Beschreibungen geblieben. Der Reisende Pausanias, der die Statue noch sah, schildert sie in folgender Weise.

Der Gott ist auf einem Throne sitzend dargestellt, sein Haupt mit einem Kranze von Oelzweigen geschmückt. Auf der rechten Hand trägt er eine Siegesgöttin, ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeitet, mit der Linken umfasst er sein prächtiges Scepter, von allen Metallen glänzend. Schuhe und Gewand sind golden; dieses ist geschmückt mit mancherlei Figuren und Blumen, besonders Lilien. Der Thron ist reich und bunt mit Gold und edlen Steinen, Ebenholz und Elfenbein, überdies mit gemalten Figuren geschmückt. Vier tanzende Siegesgöttinnen sieht man an jedem der Pfeiler des Thrones (wahrscheinlich unmittelbar unter dem Sitzbrett, den Pfeiler an seinen vier Seiten umgebend) und zwei andere an dem Fusse jedes Pfeilers (wahrscheinlich an den zwei nach aussen gekehrten Seiten desselben). Ueber den vorderen Pfeilern (vermuthlich als Akroterien auf der Armlehne des Sessels) liegen thebanische Kinder, von Sphinxen geraubt, und tiefer sind Apollo und Diana angebracht, der Niobe Kinder mit Pfeilen erschiessend. Zwischen den Pfeilern des Thrones (und zwar unter jenen vier Siegesgöttinnen) sind von einem zum anderen Querbalken gezogen; auf dem vordersten, dem Eingange gegenüber, befinden sich sieben, ursprünglich acht Figuren,

Digitized by Google

Darstellungen der alten Gattungen des Wettkampfs; auf den anderen Querbalken sieht man Herakles mit seinen Gefährten wider die Amazonen streitend, neunundzwanzig kämpfende Figuren; auch Theseus befindet sich unter den Streitgenossen des Herakles. Den Thron tragen nicht allein seine Eckpfeiler, sondern auch Säulen von gleicher Höhe zwischen denselben (etwa auf jenen Querbalken stehend). Ganz oben am höchsten Ende des Thrones über dem Haupte des Gottes (also wahrscheinlich in freien Figuren auf der Rücklehne des Sessels) bildete Phidias auf der einen Seite drei Grazien, auf der anderen Seite drei Horen, als Töchter des Zeus. Am Schemel, worauf die Füsse des Gottes ruhen, sind güldene Löwen (vielleicht in freien Figuren als Stützen des Schemels) und die Schlacht des Theseus mit den Amazonen erhaben gearbeitet. Das Basament endlich, welches den Thron und Schemel trug, war an der Vorderseite mit vielen aus Gold gearbeiteten Götterbildern geziert; unter ihnen zuerst Helios, den Wagen besteigend, dann Jupiter und Juno; ein zweiter Gott (wahrscheinlich Hephästos) mit der Charis, auf welche Hermes und Hestia folgen; darauf Amor die Venus empfangend, die aus dem Meere aufsteigt, und welche Peitho, die Ueberredung, bekränzt. Dann noch Apoll mit Diana, Minerva mit Hercules, endlich an der Ecke der Basis Amphitrite und Neptun, und zuletzt Luna zu Ross. Man sieht, es lagen allegorische Beziehungen auf sittliches und tellurisches Leben zum Grunde. — Neben der Statue (oder wahrscheinlicher um den mittleren freien Raum unter dem Sessel und zwar unter den oben erwähnten Querbalken) waren Schranken angebracht, welche verhindern sollten, dass man in das Innere des Werkes hineinsähe; auch diese waren reich verziert, sie enthielten Gemälde von Panaenus, dem Bruder des Phidias, Heroengestalten und Kämpfe. Die Grösse der Statue in Breite und Höhe versichert der Reisende nicht zuverlässig erfahren zu haben, doch wissen wir, dass sie beinahe das Dach des Tempels erreichte, alte Nachrichten geben die Höhe auf sechszig Fuss an, doch war nach neueren Berechnungen der innere Raum des Tempels nur sechsundvierzig Fuss hoch.

Diese ausführliche Beschreibung, die ich doch durch Auslassung mancher Einzelheiten abgekürzt habe[1]), giebt einigermaassen eine Vorstellung des ganzen Eindruckes. Man sieht, es war auf Reichthum und Pracht, auf eine glänzende Darstellung des höchsten Gottes in seiner weltumfassenden Macht abgesehen Darum die kolossale Gestalt, die Fülle edler Stoffe, das reiche Beiwerk, die vielfachen untergeordneten

---

[1]) Vgl. Brunn, Gesch. der griechischen Künstler I. 169 ff. und Annali dell'instit. 1851. 108 ff.

Digitized by Google

Darstellungen runder, halberhabener und gemalter Gestalten. Denken wir uns die ganze Composition, den Glanz des Goldes, die zarte Farbe des Elfenbeins, an einzelnen Stellen edle Steine, Ebenholz und sogar Malereien; dabei alles mit bildlichen Darstellungen bedeckt, Basis, Schemel, die Füsse des Thrones und ihre Querbalken, selbst oben die Rücklehne, und sogar noch das Gewand mit Figuren und Blumen verziert, so erhalten wir den Eindruck eines bunten, unruhigen, wenn auch sehr reichen Ganzen. Es war noch ganz in dem alterthümlichen, halbasiatischen Geschmacke gehalten, der mit der Einfachheit der dorischen Architektur sonderbar contrastirt oder vielleicht durch dieselbe gemildert wurde. Allein dieser alterthümliche Reichthum war es gewiss nicht, der Zeitgenossen und Spätere mit so grosser Bewunderung erfüllte. Schon war der Sinn der Griechen für die Schönheit der Verhältnisse zu empfänglich, als dass nicht selbst kleinere Mängel von ihnen bemerkt worden wären. Die Verhältnisse der Gestalt müssen daher höchst edel und bedeutend gewesen sein, und dies in dem Grade, dass sie jene Fülle der Nebenfiguren, den Glanz des Goldes, den Schmuck des Gewandes und des Sessels beherrschten, und gewissermaassen in Vergessenheit brachten. Vor Allem machte der geistige Ausdruck dies Bild so berühmt. Man fand, Phidias habe den Zeus des Homer vollkommen getroffen; er selbst soll die Worte der Ilias, wo der Donnerer die ambrosischen Locken schüttelnd die Höhe des Olympos bewegt, als sein Vorbild angeführt haben. Was Homer auf einem anderen Gebiete gethan, wiederholte Phidias, er schuf, wie man von jenem gesagt hatte, die Götter aufs Neue, gab einen tieferen Blick in das Wesen derselben. Er schien, wie noch ein späterer Römer es ausdrückte, der Religion etwas hinzugefügt zu haben. In den homerischen Dichtungen und in der bisherigen Auffassung der Götter war wohl der Eindruck der Grösse, der Macht ein sehr wichtiges Element, das aber noch auf eine minder geistige Weise gedacht wurde; jene gewaltige Grösse der Gestalten, die im Fallen mehrere Aecker Landes bedeckt, jene gewaltigen Schritte der Götter vom Olymp zu den Wohnsitzen der Sterblichen, geben mehr den Eindruck einer Naturkraft, als eines höheren sittlichen Waltens; es waren überdies plastisch unklare Vorstellungen, welche auch dem Kunstsinne der Griechen nicht genügten. So mochten denn die früheren Standbilder der Gottheiten eine dunkle unbestimmte Ehrfurcht, die Vorstellung der Macht, die gewähren und versagen könne, erweckt haben; erst unter der Hand des Phidias erhielt dies Gefühl die hohe, sittliche Würde. Der Donnerer wurde erst durch ihn wahrhaft der Vater der Götter und Menschen, der gerechte Regierer der Welt, welcher Macht mit Milde paart, aus dessen Schoo se, wie es beim

Digitized by Google

Sophokles heisst, die ewigen Gesetze aufsteigen, der das Unrecht rügt und die Gastlichkeit schützt. Jene höhere Auffassung der Götter, welche ihre furchterweckende Macht zur ehrfurchtgebietenden Würde umwandelte, erhielt durch Phidias ihre volle Gestaltung. Die Kunst ging durch ihn in das geistig Charakteristische, in das wahrhaft Menschliche über. Er gab auch dem Haupte geistiges Leben, während in den früheren Bildungen nur die Formen der Glieder wahrhaft belebt waren. Bei alledem mag aber jener alterthümliche Reichthum der Ausstattung auch dazu beigetragen haben, die religiöse Wirkung zu verstärken; er verlieh dem Werke etwas Wunderbares, Mächtiges, die einfacheren Gestalten der späteren Kunst erschienen menschlich dagegen. Wir finden hier wie überall, dass das Höchste und Wirksamste auf der Gränze der Zeiten geleistet wird, wo ein begabter Geist das Verschiedenartige und Widerstrebende kräftig zusammen zu halten vermag, während das, was ihm noch neu war, für seine Nachfolger schon zu mächtig ist, um noch die Verbindung mit dem Alterthümlichen zu dulden.

Andere grosse Werke des Phidias hatten ähnliche Bedeutung. So jene Statue der Pallas im Parthenon, dieselbe, welche ihm die obenerwähnten Anklagen zuzog. Auch sie war kolossal, sechsundzwanzig griechische Ellen hoch, Kopf, Arme und Füsse von Elfenbein, von Gold die Bekleidung; das Gewicht des Goldes betrug vierundvierzig Gold-Talente, an Werth wohl siebenhunderttausend Thaler. Sie war stehend dargestellt, eine Siegesgöttin auf der rechten Hand tragend, mit der Linken die Lanze und den neben ihr stehenden Schild, neben welchem die Burgschlange lag, fassend, also nicht mehr, wie manche ältere Bilder, kriegerisch, sondern als die ernste Göttin des Friedens.

In einer noch kolossaleren Bildsäule (die aber in Erz ausgeführt werden sollte) war seine Aufgabe, dieselbe Göttin als Vorkämpferin zu zeigen, als Athene Promachos. Sie wurde zwischen dem Parthenon und Erechtheum aufgestellt, wo sie, über die Gebäude hervorragend, den Schiffern schon aus weiter Ferne erschien. Im Jahre 1840 wurden Reste ihrer Basis entdeckt; nach den Darstellungen attischer Münzen, die freilich in Einzelheiten von einander abweichen, war auch sie ruhig stehend gebildet.

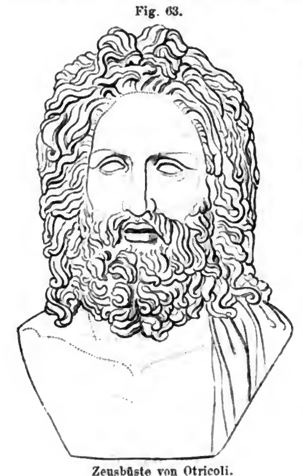
Auch für Platäa und für Lemnos stellte er Athene (jedoch in anderer Auffassung des Charakters) dar, so dass er vorzugsweise als der Bildner der ernsten Götter erscheint. Aus seiner zahlreichen Schule werden uns besonders die Namen des Alkamenes und Agorakritus genannt, deren Kunst ebenfalls der weiteren Ausbildung des Götterkreises ausschliesslich gewidmet war. Wie erzählt wird, wetteiferten beide vor dem athenischen Volke in der Darstellung der Venus; jener

Digitized by Google

erhielt den Preis, worauf denn dieser sein Werk nach Rhamnus gab. wo es mit veränderten Attributen als Nemesis aufgestellt wurde. Man sieht schon hieraus, dass die Charakteristik der Göttergestalten noch nicht völlig ausgebildet war, und dass die Liebesgöttin noch keinesweges als die Erscheinung schmeichelnden, sinnlichen Liebreizes, sondern in strenger Hoheit und Würde gedacht wurde.

Keine dieser grossen Statuen ist auf uns gekommen und von der Wirkung, welche die Kolossalgestalten dieser Zeit in der uns fremden Verbindung von Gold und Elfenbein hervorbrachten, können wir daher nicht aus eigner Erfahrung urtheilen. Nur eine kleine unvollendete Marmorcopie der Pallas im Parthenon ist vor einigen Jahren in Athen aufgefunden worden, aus welcher wir wenigstens dies entnehmen können, dass Phidias seine Göttin in der grössten Einfachheit, ja Strenge bildete, wie es passend war für das Götterbild im Inneren des Tempels. Es sind an ihr sogar noch bestimmte Nachwirkungen des alterthümlichen Styls, namentlich in der Art, wie die Locken auf die Schultern herabfallen, bemerkbar, die uns bestimmen müssen, den Uebergang von diesem älteren Style zu dem des Phidias nicht allzu schroff zu denken. Dieser Copie steht sehr nahe eine herrliche Pallas in Paris, leider ohne Kopf und Arme, mittelst deren man sich daher am besten eine Vorstellung von dem Werk des Phidias machen kann. Auch von dem Schilde der Parthenos, an dessen äusserer Fläche ein Amazonenkampf dargestellt war, ist in neuester Zeit im brittischen Museum eine Copie aufgefunden worden, und in der That befindet sich hier in Uebereinstimmung mit der oben angedeuteten Erzählung unter den Kämpfern die Porträtfigur eines kahlköpfigen Alten, in welcher Gestalt sich eben Phidias dargestellt haben soll. Wir besitzen aber unter den uns erhaltenen Götterbildern gewiss noch andere, mehr oder weniger nahe Nachahmungen von Werken des Phidias. Gewöhnlich betrachtet man die kolossale Büste von Otricoli im vatikanischen Museum (Fig. 63), die allerdings das erhabenste unter allen erhaltenen Zeusbildern ist, als eine Copie nach Phidias, indessen ist dieser Annahme mit Recht

Fig. 63.



Zeusbüste von Otricoli.

Digitized by Google

die grosse Verschiedenheit, die zwischen dem am Parthenonfriese dargestellten Zeus und dieser Büste obwaltet, entgegengestellt. Letztere mit ihrem lebhaften Ausdruck und wallenden Locken ist zu frei für den Styl des Phidias, sie zeigt gar keinen Zusammenhang mehr mit dem alterthümlichen Styl, der in den Köpfen der Parthenonsculpturen so sehr festgehalten ist, dass sogar das alterthümliche Lächeln noch vorkommt. Das Pallasideal des Phidias sucht man sich in der Regel durch eine herrliche Büste der Glyptothek in München (Fig. 64) zu verdeutlichen, die aber jedenfalls nicht der Parthenos entspricht, von welcher sie in der Form des Gesichts und des Helms, auch in der Anordnung des Haares abweicht. Im Styl aber steht sie gewiss der Zeit des Phidias näher, und dies gilt auch von der berühmten Pallas Albani, welche Winkelmann anregte zu jenen begeisterten Worten von der ernsten, fast spröden Grazie des hohen Styls.

Fig. 64.



Pallasbüste in München.

Zum Glücke sind wir aber auch im Besitze einer Reihe von Werken, welche uns eine unmittelbare Anschauung von dem Styl des Phidias gewähren. Es sind dies die Statuen und Reliefs vom Parthenon, die, vielleicht theilweise von Phidias Hand, gewiss aber unter seiner Leitung und also in seinem Geiste gearbeitet waren. Hier standen, wie schon oben erwähnt, in den beiden Giebelfeldern grosse Gruppen freistehender Statuen; die Metopen waren mit Reliefs geschmückt, und innerhalb des Portikus an der oberen Wand der Cella lief ein Fries mit einer ununterbrochenen plastischen Darstellung herum. Von allem diesem ist uns mehr oder weniger erhalten. Im östlichen Giebelfelde sah man die Geburt der Pallas oder richtiger ihr erstes Auftreten unter den Göttern; die ganze Mitte des Giebelfeldes, die wir uns ausgefüllt denken müssen mit den Figuren staunender Götter, welche die Gestalten des Zeus und der Pallas umgeben, ist verloren gegangen, erhalten sind nur die Ecken und zwar zunächst der Mitte je eine stehende Figur, von welchen die eine, Nike, nach der Mitte hineilt zur Pallas, deren unzertrennliche Gefährtin sie ist, während die

Digitized by Google

andere, eine zarte jungfräuliche Gestalt, gewöhnlich Iris genannt, halb erschreckt durch den wunderbaren Vorgang in der Mitte, mit rückgewandtem Kopf sich zu entfernen scheint. Sodann folgen jederseits zwei sitzende Frauengestalten, Göttinnen, in deren mehr oder weniger lebhaften Geberden sich gleichfalls noch die Wirkung des Wunders zeigt, ferner links und rechts eine ausgestreckt liegende Figur, den Kopf abgewandt von der Mitte und noch ganz unbetheiligt (Fig. 65, 66), end-

Fig. 65.



Eckfiguren vom östlichen Giebel des Parthenon.

lich in den äussersten Winkeln auf der einen Seite, nur mit den Köpfen sichtbar, die Rosse des Helios und er selbst aufwärts steigend, auf der anderen das Gespann der Nacht, niedertauchend. Auch hier sind nur noch die Köpfe der Rosse sichtbar, die Figur der Nacht ist scharfsinnig in einem der zahlreichen Fragmente und zwar in einem etwas vorübergeneigten ungefähr bis zur Mitte des Oberschenkels reichenden Rumpfstücke wiederentdeckt; bis soweit nämlich ist die Figur schon untergetaucht zu denken. Auf diese Weise war die Gruppirung der Form des Giebels angepasst.

Fig. 66.

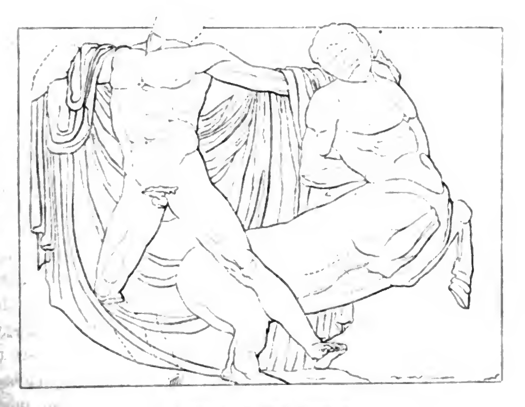


Eckfigur vom östlichen Giebel des Parthenon (s. g. Theseus).

Digitized by Google

Die Darstellung des westlichen Giebels bezog sich nach der Angabe des Pausanias auf den Streit der Pallas und des Poseidon um das Land Attika. Wir würden uns aus dem Erhaltenen, das hier noch spärlicher ist als bei dem anderen Giebel, keine Vorstellung davon machen können, wenn uns nicht eine Zeichnung erhalten wäre, die wenige Jahre früher als der Parthenon durch die oben erwähnte venetianische Belagerung vom Jahre 1687 zerstört wurde, angefertigt ist. Ein Maler, Namens Carrey, zeichnete damals nämlich die Sculpturen des Parthenon, welche bis auf die bereits fehlende Mitte des östlichen Giebels noch fast ganz vollständig waren, und diese Zeichnungen sind, wenn sie auch den Styl nicht treffen und von Irrthümern nicht frei sind, doch von grosser Wichtigkeit. Hier erscheinen Pallas und Poseidon mit einander im Kampf, und zwar sieht man, wie sich der Sieg auf die Seite der Landesgöttin neigt, indem Poseidon vor ihrem drohend

Fig. 67.



Metopenrelief vom Parthenon.

erhobenen Arm zurückweicht. An diese Mittelgruppe schliesst sich links und rechts das zu den beiden Kämpfern gehörige Gefolge, einige Niedergeschlagenheit ist auf der Seite des Poseidon zu bemerken, während eine lebhaftere Bewegung sich auf Seiten der Pallas ausspricht. In den Ecken des Giebels lagen die Gestalten von Flussgöttern, eine männliche und eine weibliche, von denen die erstere, gewöhnlich Ilissus genannt, die sich lebhaft umdreht nach dem Streit der

Digitized by Google

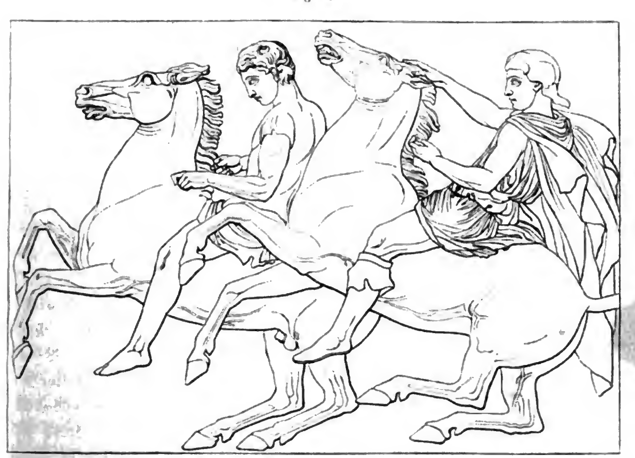
Mitte, besonders gut erhalten ist. In den Metopen, auf der Aussenseite des Tempels waren unter anderen mythologischen Scenen auch die Kämpfe der Lapithen und Centauren (Fig. 67) dargestellt; Gegenstände, welche, wie man fein und richtig bemerkt hat, den Vortheil gewährten, dass sie grösstentheils diagonale Linien hervorbrachten und also mit den verticalen der Triglyphen und den horizontalen des Architravs und Gesimses in einem Gegensatze standen, der zwischen beiden eine Vermittelung bildet. Auch von diesen Reliefs ist eine Zahl auf uns gekommen. Am Meisten erhalten ist der Fries an der Cella, die Panathenäen, das grosse Fest der Athene, die langen Züge der Jungfrauen, der Jünglinge zu Ross und zu Wagen darstellend. Mehr als in irgend einem anderen Werke werden wir durch diese edle Composition in die schönste Zeit des griechischen Lebens eingeführt. Man sieht zunächst die Jungfrauen schreiten, in langen Gewändern, Opfergefässe, Krüge und Schaalen tragend, paarweise, meist gesenkten Hauptes, wie es sich am heiligen Feste ziemt; ruhigen Fusses, doch fest auftretend, ohne zierliche Leichtigkeit, die Arme einfach herabhängend, wenige sprechend oder umgewendet. Aeltere Männer stehen auf ihre langen Stäbe gestützt, mit einander im Gespräch; Götter sitzen zuletzt, den Zug erwartend, und in ihrer Mitte, gerade über dem Eingang des Tempels, geht eine heilige Handlung vor sich, deren Bedeutung uns aber verborgen ist. So auf der östlichen Seite des Tempels; auf den Langseiten sieht man im Anschluss an die Jungfrauen der Ostseite Opferthiere unter Flöten- und Kitharspiel heranführen, dann einen langen Zug von Wagen, worauf gerüstete Jünglinge mit ihren Wagenlenkern stehen, hinter ihnen die Reiter (Fig. 68), kräftige Jünglinge, nackt oder im kurzen, wehenden Kleide, leicht und ritterlich in der Haltung, muthig und munter im Ausdrucke, viele sich umwendend, einander zurufend; endlich auf der westlichen Schmalseite solche, die noch nicht aufgestiegen sind und sich dazu vorbereiten. Dieser Fries giebt uns, weil er eine zusammenhängende Darstellung bildet, am Leichtesten ein Gefühl von der Eigenthümlichkeit dieses Styls; für die Beobachtung des Einzelnen sind dagegen die Statuen des Giebels, wenn auch freilich sehr beschädigt, und durch die Wirkung des Wetters und anderer Ereignisse ihres Glanzes beraubt, vielleicht von noch grösserem Werthe.

Alle diese Werke sind durch Abgüsse und Abbildungen allgemein bekannt. Zwar ist gerade hier, wie man bei der Betrachtung dieser s. g. Elginmarbles im brittischen Museum empfindet, der Unterschied zwischen Originalen und jeder Nachbildung, selbst der Gypsabgüsse, sehr fühlbar, indessen geben auch solche Copien schon eine Vorstellung

Digitized by Google

von der Hoheit und Reinheit dieser Kunstrichtung. Im Gegensatze gegen die frühere Kunst ist vor Allem das volle Leben dieser Gestalten zu bewundern. Die Natur ist in ihren freien Aeusserungen beobachtet und dargestellt, alle Charaktere sprechen sich in der einfachsten Weise, mit der grössten Naivetät aus, alle Bewegungen haben eine ungezwungene Grazie, jedes Glied des Körpers entspricht der natürlichen Bestimmung und Form. Das Steife, Symmetrische, Herbe des früheren Styls ist völlig abgestreift, in allen Gestalten sehen wir naive Züge, leichte Wendungen des Hauptes, rasche Bewegungen des Körpers. Die Gesichtszüge (wo wir sie beobachten können, denn leider

Fig. 68.



Reiter vom Fries des Parthenon.

sind die Köpfe fasst aller Gestalten der Giebelgruppen nicht aufgefunden) lassen zwar die Nachwirkung des älteren Styls deutlicher erkennen, aber sie sind doch schon lebendig und schön, wenn auch noch nicht mit grosser Mannigfaltigkeit behandelt; bei gleichem Alter und Geschlechte ist wenig Verschiedenes, überall derselbe gesunde, heitere, milde Ausdruck. Der männliche Körper zeigt eine kräftige Durchführung der Muskeln, aber gleichmässig, ohne Uebertreibung und ohne Prunken mit anatomischer Kenntniss; das Hervortreten einzelner Theile, wie etwa der breiten, gewölbten Brust im älteren Styl, kommt nicht mehr vor; das Haar fällt frei, ohne ängstliche, mathematische

Digitized by Google

Ordnung, wenn auch noch mit alterthümlicher Einfachheit. An ein absichtliches Vermeiden der Einzelheiten in der Körperbildung ist so wenig zu denken, dass sogar die Adern und Falten in der Haut sichtbar sind, und dass die Verschiedenheit der weicheren, fleischigen Theile von den harten sich so wunderbar ausspricht, dass unsere heutigen Künstler, die in solcher Nachbildung der Natur so sehr bewandert sind, kaum damit wetteifern können. Wo Knochen und Sehnen unter der Haut eintreten, sind diese mit der grössten Schärfe angegeben, wo dagegen die grösseren Muskeln vorwalten, sind sie zwar straff und flächenartig gehalten, zugleich aber völlig weich und elastisch gebildet. Aber dabei ist diese Naturwahrheit von einer Strenge der Linien und von einer edelen Einfachheit so sehr beherrscht, dass sie immer dem geistigen Zwecke des Kunstwerks untergeordnet bleibt, niemals selbstständig geltend wird. Durch diese Verbindung des Strengen und Architektonischen mit dem Natürlichen und Lebensfrischen, durch diese ernste Naivetät machen diese Bildwerke sämmtlich den Eindruck des Erhabenen. An den Körpern der Götter und Heroen, namentlich an dem Fragment des Poseidon aus dem westlichen, dem s. g. Theseus aus dem östlichen Giebel werden dann die Formen mächtiger und grossartiger, an Nebenfiguren dagegen, namentlich an dem leichter gewendeten Körper des Flussgottes Ilissus, lebendiger und natürlicher. In der Haltung, wie unter anderen an dem ruhenden Theseus, ist eine bewundernswürdige Verbindung des Lebendigen und Ungezwungenen mit einer hohen Würde. Wir befinden uns durchaus unter Göttern; die höchste Mannigfaltigkeit charakteristischer Individualitäten kann noch nicht hervortreten, die gleiche olympische Hoheit giebt einen verwandten Ausdruck. Es sind noch nicht einzelne Menschen, aber Urgestalten, Vorbilder derselben, die schon mit aller Lebensfrische und Kraft ausgestattet sind. Auch auf die Thiere überträgt sich diese Hoheit; der berühmte Pferdekopf der Mondgöttin vom Ostgiebel in seiner scharfen, flächenartigen Behandlung macht den Eindruck, als ob er das versteinerte, aus der Hand der Gottheit hervorgegangene Urpferd sei, von dem alle wirklichen Pferde mehr oder minder degeneriren. In manchen Einzelheiten, in der Abschärfung gerader Linien und der flächenartigen Darstellung runder Theile ist durchweg ein Ueberrest des älteren Styls zu erkennen; aber dabei ist die Natur überall deutlich und bestimmt wiedergegeben und jene strengeren Züge tragen mit dazu bei, den Formen eine höhere Reinheit und Würde zu verleihen, sie vor der Abschweifung in das Zufällige und Weiche zu bewahren. Es ist die schöne Mitte zwischen der allzu allgemeinen Auffassung des früheren und der menschlich individuellen des späteren Styls.

Digitized by Google

An den Bildwerken in den Metopen, von denen übrigens mehrere dem alterthümlichen Styl noch sehr nahe stehen, haben wir schon bemerkt, wie die Darstellung des Kampfes durch die diagonalen Linien, welche sie hervorbringt, dieser Stelle auch in architektonischer Beziehung zusagt. Aehnliche Berücksichtigung der Architektur kann man aber auch bei den anderen Sculpturen des Parthenon wahrnehmen; auch an den Statuen ist die Rücksicht auf die Symmetrie, auf das Verhältniss zu den Seitenlinien des Giebeldreiecks, und bei dem schönen Zuge der Panathenäen die auf das Herumlaufende des Frieses, auf die schattigen Stellen der Wand, an denen er angebracht, auf die Nähe und den Gegensatz der ernsten Säulen mit ihren Kannelluren zu erkennen. Man darf diese Rücksicht nicht als eine äusserliche Concession gegen die Architektur ansehen, welche der Plastik selbst, als der Darstellung der individuellen Natur, fremd sei; die Architektur ist überall die Mutter der Plastik, in der Verbindung mit ihr, in der Geltung ihrer Linien ist das enthalten, was die Kunst von der sinnlichen Natur scheidet. Man darf sich aber ebensowenig diese Berücksichtigung des architektonischen Styls in jedem einzelnen Kunstwerke wie eine bewusste Absicht des Künstlers vorstellen; eine solche können wir höchstens da annehmen, wo eine unmittelbare Verbindung mit einem Gebäude stattfindet. Wir finden sie aber hier als die allgemeine Eigenschaft des herrschenden Styls, als die Regel, welche jene genaue und völlige Naturwahrheit zu einer höheren Würde erhebt. Sie hängt daher zum Theil mit der historischen Entwickelung der Plastik aus dem architektonischen Style zusammen, gewiss aber auch mit einem moralischen Element, das schon in dem ersten Gedanken des Werkes, in der Begeisterung des Künstlers wirksam ist. Die architektonische Regel des Kunstwerkes entspricht der sittlichen im Leben. In der That weht uns aus diesen Bildwerken ein Geist hoher, schöner Sittlichkeit entgegen, ein Geist der Kraft und der Milde; in den höchst bewegten, selbst in den kämpfenden Gestalten ist noch ein Zug der Ruhe, der sicheren, leidenschaftslosen Uebung, welcher uns den Anblick wohlgebildeter, in Sitte und Mässigkeit erzogener Menschen giebt; in den ruhenden Gestalten dagegen zeigt sich die Kraft in dem schönen Bau der vielgeübten Glieder, in der anmuthigen, leichten Haltung. Diese Milderung der Kraft und Kräftigung der Milde hängt mit dem feinen Sinne für die reine Form und für die architektonischen Verhältnisse im Gegensatze gegen die blosse Nachahmung der natürlichen Erscheinung zusammen. In jeder Falte des Gewandes, in jeder Linie der Umrisse, in der Bildung jedes Gliedes finden wir, wie dieser Geist unbewusst und bewusst zugleich sich ausspricht, und diese Harmonie

Digitized by Google

des Ganzen so wie jeder einzelnen Gestalt in sich macht die grosse Schönheit dieser Werke aus. Freilich fehlen uns zur vollen Bezeichnung dieser Schönheit die Worte, und dies hier in höherem Grade als bei den späteren Werken, welche sich mehr auf die Mannigfaltigkeit der Charaktere und menschlicher Empfindungen einlassen. Aber wer mit offenem Sinne sich der ruhigen Betrachtung dieser Ueberreste hingiebt, der wird in ihnen die eigenthümliche sittliche Schönheit des griechischen Geistes, die Verbindung voller persönlicher Freiheit und edlen Selbstgefühls mit der innigen Hingebung für das Allgemeine erkennen, er wird es verstehen, wie diese Richtung der Sittlichkeit die schönste Ausbildung des plastischen Styls begünstigte.

Auch vom Theseustempel, der, wie oben schon bemerkt, wahrscheinlich zu Cimons Zeit etwa 30 Jahre vor dem Parthenon gebaut wurde, sind uns die Metopen- und Friesreliefs erhalten, mit Darstellungen von Kämpfen des Theseus und Herakles. Sie haben in der That ein etwas alterthümlicheres Ansehen wie die Werke des Parthenon, doch ist die Sculptur schon höchst vorzüglich und jener verwandt, auch schon an sehr lebendigen Motiven reich, so dass wir hier Fortschritte der Kunst wahrnehmen, die den wunderbaren Schöpfungen des Phidias vorhergingen und sie einleiteten. Andererseits zeigen uns die etwas nach Phidias entstandenen weiblichen Statuen, welche das Gebälk der südlichen Vorhalle am Erechtheum trugen, den Styl dieser Zeit noch in seiner ganzen Reinheit. Wir sehen hieraus, wie die Schule von Athen ein Ganzes bildete, in dem nur des Phidias Geist die anderen Meister überragte.

Als diesem Style entsprechend sind denn hier auch jene beiden berühmten Kolossalstatuen der Dioskuren als rossebändigender Jünglinge zu erwähnen, welche dem Quirinal zu Rom, auf dem sie aufgestellt sind, den Namen des Monte Cavallo gegeben haben. Durch eine lateinische Inschrift sind sie, die eine als das Werk des Phidias, die andre als das des Praxiteles bezeichnet. Ohne Zweifel ist dies nun nicht richtig, nicht bloss weil beide Gestalten zu sehr übereinstimmen, als dass sie füglich von zwei so verschiedenen Künstlern herrühren könnten, sondern auch, weil die Harnische, welche als Stütze dienen und mit den Statuen aus einem Stücke sind, entschieden römische Form haben. Diese Exemplare rühren daher ohne Zweifel erst aus römischer Zeit her; aber eben so gewiss ist, dass die Erfindung einer früheren, besseren Zeit angehört. Die Verbindung einer idealen Grossheit mit voller Naturwahrheit macht sie zu einem Gegenstande der Bewunderung aller Künstler und führt in der That auf das Zeitalter des Phidias oder doch auf eine sehr naheliegende Zeit zurück. Ohne Zweifel

Digitized by Google

besitzen wir daher hier Copien, und zwar sehr vortreffliche, altgriechischer Werke, und nach einer Stelle des Plinius ist es wenigstens nicht unwahrscheinlich, dass das Original des einen wirklich von Phidias war[1]).

Sodann fallen in diese Zeit die Sculpturen des oben erwähnten Tempels der Nike Apteros, die sich theils noch am Gebäude, theils im brittischen Museum befinden. Der Fries der Vorderseite stellt eine Versammlung von Göttern dar, in ihrer Mitte als Sprecherin die Pallas, und zwar, wie wir im Zusammenhang des Ganzen annehmen dürfen, als Fürsprecherin für Hellas und insbesondere Athen im Hinblick auf die Gefahren, welche die anderen Seiten des Frieses schildern. Hier wogt nämlich in schönem Gegensatz zu der feierlichen Ruhe der Vorderseite, der wildeste Kampf, an der Langseite zwischen Griechen und Persern, an der Hinterseite zwischen Griechen und Griechen. Es giebt nicht leicht lebendigere Gruppen, als diese freilich sehr stark zerstörten Reliefs, dabei sind die Figuren von einer Schlankheit und Feinheit, die mit dem zierlichen Charakter des kleinen ionischen Baues in der schönsten Harmonie steht. Die Terrasse, auf welcher dieser Tempel steht, war von einer mit Reliefs verzierten Balustrade eingefasst, wovon gleichfalls bemerkenswerthe Ueberreste erhalten sind. Es sind — eine


Fig. 69.


Von der Balustrade des Niketempels.

[1]) Plinius nennt nämlich unter den Werken des Phidias, welche in Rom standen, alterum colossicon nudum (XXXIV. 19. 1). Es gab also zwei Kolossalbilder, von denen eines dem Phidias zugeschrieben wurde; von wem das andere, sagt er nicht. Der Autor zählt hier Erzwerke auf, es ist also auch dieser Koloss von Erz gewesen. Bei der sorgfältigen Aufzählung der in Rom befindlichen Werke des Praxiteles (XXXIV. 19. 10. und XXXVI. 4. 5.) wird des anderen Kolosses nicht erwähnt; wahrscheinlich war daher der Meister desselben unbekannt und man fügte später willkürlich den Namen des anderen grossen Künstlers hinzu.

Digitized by Google

passende Verzierung für ein Heiligthum der Nike — Siegesgöttinnen, die wie man ansprechend vermuthet hat, in einer gewissen Verbindung zu einander standen und zwar so, dass zwei nur in Fragmenten erhaltene mit der Errichtung eines Siegeszeichens beschäftigte Viktorien den Mittelpunkt bildeten, woran sich dann links und rechts die anderen anschlossen, darunter auch eine, welche eine Beinschiene zum Siegeszeichen heranbringt. Die schönste unter diesen Figuren ist wohl diejenige, welche im Begriff ist, sich die Sandale zu lösen (Fig. 69), ein Werk attischer Grazie, während eine andere Platte, zwei Siegesgöttinnen darstellend, die einen Stier zum Siegesopfer heranführen, schon nicht frei von Manier ist. Ueberhaupt scheinen diese Balustradenreliefs einer etwas späteren Zeit anzugehören.

Endlich gehört hieher der innere Fries vom Tempel des Apollo bei Phigalia, welcher, wie wir oben sahen, obgleich in Arkadien und also im Peloponnes, doch unter der Leitung des Iktinos, des Baumeisters des Parthenon, errichtet wurde. Wir können daher auch wohl bei den Bildwerken dieses Tempels eine Einwirkung der Schule von Athen annehmen; gewiss sind sie dessen durch die Schönheit wenn nicht der Ausführung, doch der Composition würdig. Sie stellen Kämpfe zwischen Centauren und Lapithen und zwischen Amazonen und Griechen dar, und unterscheiden sich von den Sculpturen des Parthenon und von dem, im Gegenstande und Umfange ähnlichen Friese am Theseustempel durch eine viel bewegtere, leidenschaftlichere Auffassung. Indem sie dadurch jenen an einfacher, klarer Schönheit nachstehen, haben sie wieder den Vorzug einer reicheren Phantasie und der kühneren Darstellung eines bewegten Moments. Der Kampf wogt in den mannigfaltigsten Gruppen des Unterliegens und der Gegenwehr; die Doppelnatur der Centauren giebt Gelegenheit zu doppelter Bewegung, wie denn einer von ihnen, indem er vorn mit einem Gegner handgemein ist, mit den Hinterhufen nach einem anderen ausschlägt.

Vielleicht noch schöner ist der Amazonenkampf, in welchem das Element der Anmuth noch in der Aufregung des Kampfes und im Schmerze des Todes waltet. Die Behandlung der Gewänder ist eine etwas gewaltsame; bald fliegend und leicht gekräuselt, bald im weiten Ausschreiten gespannt, sind 'sie mit gerundeten oder parallellaufenden Falten bedeckt. Sie erinnern dadurch etwas an das Rauhe der früheren Kunst, nur dass hier an die Stelle einer architektonisch geregelten Auffassung eine volle, aber etwas herbe Naivetät eingetreten ist; aber der Blick versöhnt sich mit dieser scheinbaren Härte, weil sie mit der höchsten Bewegung des Kampfes und also mit der geistigen Bedeutung zusammenhängt.

Digitized by Google

Vielleicht deuten die Verschiedenheiten dieses Werks von jenen athenischen Sculpturen auf die Einwirkung einer anderen im Peloponnes einheimischen Schule hin. Bei der allgemeinen Blüthe Griechenlands und der wetteifernden Kunstliebe aller Landschaften konnte es nicht fehlen, dass die Kunst auch ausserhalb Attika bleibende Stätten erhielt. Die bedeutendste solcher Schulen scheint die zu Argos gewesen zu sein, welche durch einen fast nicht minder wie Phidias berühmten Künstler, Polykleitos, ihre Höhe erreichte. Sein namhaftestes Werk war wiederum ein Kolossalbild von Gold und Elfenbein, das der Hera, im Tempel dieser Göttin in Argos; auch sie war sitzend dargestellt, auf dem Haupte eine Krone, die mit den Grazien und Horen geschmückt war, in der einen Hand einen Granatapfel, in der anderen das Scepter. Es scheint, dass es dem Künstler hier gelang, den Typus dieser Göttin, wie Phidias den des Zeus und der Pallas, festzustellen, und vielleicht besitzen wir in der berühmten schönen Junobüste der Villa Ludovisi in Rom (Fig 70) eine Nachahmung desselben. Nur kann es freilich fraglich erscheinen, ob wir uns den Styl des Polyklet nicht noch herber und strenger zu denken haben, als dass dieser in den Formen und in der Behandlung des Haares völlig freie und schon weiche Kopf auf ihn zurückgeführt werden dürfte, neuerdings ist daher die Vermuthung aufgestellt, ein im Museum zu Neapel befindlicher, ungleich strengerer Junokopf möge dem Werk des Polyklet näher stehen. Die Darstellung des Göttlichen gelang übrigens dem Polyklet wohl nicht in dem Maasse wie dem Phidias. Nach der Bemerkung eines römischen Schriftstellers (Quintilian) übertrafen seine

Fig 70



Junobüste aus Villa Ludovisi.

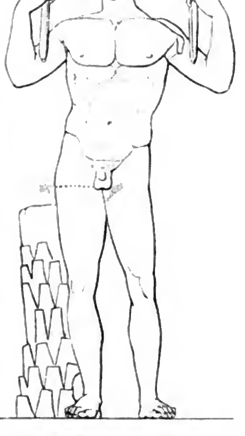
Werke alle anderen in der Vollendung, aber es fehlte ihnen an Würde. Der Menschengestalt (heisst es ferner) gab er einen edelen Anstand, der die gewöhnliche Natur überstieg, in den Götterbildern aber schien er dem Hohen nicht zu genügen. Auch werden in der That keine namhaften Götterbilder von seiner Hand weiter angeführt, dagegen war er mehr mit zarteren Gegenständen beschäftigt. In einem künstlerischen Wettstreite besiegte Polyklet seine Mitbewerber, obgleich selbst Phidias sich unter ihnen befand. Es galt nämlich die Darstellung einer Amazone für den Dianentempel zu Ephesus, und wahrscheinlich sind uns noch Nachbildungen der in diesem Wettkampf entstandenen Werke erhalten. Wir besitzen wenigstens eine Anzahl von Amazonenstatuen, die wegen ihres noch etwas herben Styls dieser Zeit angehören und in Tracht und Motiv der Stellung so sehr mit einander überstimmen, dass eine äussere Veranlassung, wie sie eben jene von den Ephesiern ausgeschriebene Concurrenz bietet, zur Erklärung dieser Aehnlichkeit vorausgesetzt werden muss. Nicht als kühne, kampflustige Jungfrauen nämlich, sondern als besiegte, in trauernder Haltung sind hier die Amazonen dargestellt und gerade diese Auffassung entspricht dem Verhältniss, in welches der Mythus die Amazonen zum ephesischen Heiligthum setzt. Dazu kommt, dass wie unter den ephesischen Statuen eine als verwundet bezeichnet wird, so auch unter den uns erhaltenen eine mit einer Wunde in der Brust vorkommt. Sie wird dem Kresilas zugeschrieben, auf welchen wir auch einen im brittischen Museum befindlichen, durch alterthümliche Reminiscenzen bemerkenswerthen Kopf des Perikles zurückführen dürfen, da wir wissen, dass dieser Künstler eine Statue des Perikles verfertigte. Die übrigen Amazonenstatuen aber unter Polyklet und seine Mitbewerber zu vertheilen, ist uns leider nicht möglich.

Etwas glücklicher sind wir bei zwei anderen Statuen des Polyklet. Er hatte, vermuthlich als Gegenstücke, einen weichlichen Jüngling, der sich eine Tänie um das Haar legt (Diadumenos), gearbeitet und einen kräftigen, dessen männliche Neigung der Speer in seiner Hand andeutete (Doryphoros). Von jenem glaubt man in einer jetzt im brittischen Museum befindlichen Statue (Fig. 71) eine Copie zu besitzen, die freilich sehr mässig gearbeitet doch auf ein zwar sehr symmetrisch, aber nicht ohne Anmuth componirtes Vorbild hinweist. Auch von dem Doryphoros sind wahrscheinlich zahlreiche, in Florenz, Rom und Neapel befindliche Copien erhalten, die gleichfalls einen nackten Jüngling in ruhiger Bewegung und von sehr kräftigem Bau darstellen und der untersetzten Gestalt, die den Statuen Polyklets überhaupt und insbesondere seinem Doryphoros beigelegt wird, zu entsprechen scheinen.

Digitized by Google

Wahrscheinlich ist diese Statue identisch mit derjenigen, welche von den Künstlern **K a n o n** d. i. die Regel genannt wurde, weil die Körperverhältnisse für die richtigsten und schönsten galten. Bezeichnend ist dieser Name für die griechische Kunstansicht, welcher die Natur, so sehr sie sich auch an sie anschloss, nicht als die letzte entscheidende Regel der Kunst galt. Auch eine andere, scheinbar äusserliche Veränderung schrieb man ihm zu. Im alten Styl hatte man die Figuren auf beiden Füssen gleichmässig ruhend dargestellt, mochten sie stehen oder schreiten; er war der erste, welcher sie auf der e i n e n Hüfte ruhend bildete, mithin so, dass der Schwerpunkt des Körpers auf einen Fuss gelegt war, und ein Gegensatz zwischen der tragenden, gedrängten, und der entlasteten Seite des Körpers entstand. In der That war diese, wie es uns scheinen kann, sehr einfache Erfindung nicht unwichtig, denn erst hiedurch kamen die Figuren aus der strengen, architektonischen Symmetrie in eine freiere, geistig lebendige Haltung, und der Künstler wurde genöthigt, den Ausdruck der Ruhe, dessen das griechische Gefühl bedurfte, in feineren Zügen zu suchen. Schon Phidias scheint sie, wie seine Parthenos zufolge der oben erwähnten Marmorcopie annehmen lässt, gekannt zu haben, allein Polyklet war ihm vielleicht darin vorangegangen, oder hatte sie eindringlicher hervorgehoben, so dass man ihn als Erfinder bezeichnete; jedenfalls begreift sich der Werth, den man auf diese Neuerung legte, denn mit ihr war der Weg zu einer mehr individuellen, porträtähnlichen Wahrheit eingeschlagen. Doch ist Polyklet selbst dieser Richtung noch durchaus fern, es wird ihm sogar eine gewisse Einförmigkeit vorgeworfen, seine Figuren seien wie nach einem Vorbilde gemacht. Man sieht, dass er weniger der Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt zugethan war, als der Ergründung allgemeiner, formaler Gesetze, dass er weniger durch individuelle poetische Situationen zu fesseln, als vielmehr Normalbilder und zwar, wie das Verzeichniss seiner Werke zeigt, Normalbilder männlicher, athletischer Schönheit

Fig. 71.

Der Diadumenos des Polyklet.

Digitized by Google

aufzustellen suchte, die mustergültig wären für alle Zeiten. Und gerade hierdurch erwarb er sich ein bleibendes Verdienst um die ganze spätere Kunst.

Es werden uns auch in dieser Periode noch eine grosse Anzahl Künstler namhaft gemacht, die, während der Gebrauch chryselephantiner Statuen allmälig aufzuhören scheint, in Erz oder auch Marmor arbeiteten. Wir erfahren wenig von ihnen, auch scheinen sie nicht sowohl ein eignes, neues Streben verfolgt, als vielmehr sich einem der genannten grossen Künstler angeschlossen zu haben. Dagegen können wir nicht eine Reihe zum Theil sehr bedeutender Werke übergehen, theils aus der attischen, theils aus anderen Schulen stammend.

Wir erwähnen zunächst ein herrliches, vor einigen Jahren in Eleusis gefundenes Relief (Fig. 72), in lebensgrossen Figuren die eleusinischen Gottheiten, Demeter, Kora, Jacchos darstellend, wenn nicht, wie Andere meinen, der Knabe in der Mitte der beiden Frauen für Triptolemos zu halten ist. Die Handlung, welche zwischen den Figuren vorgeht, ist leider nicht mehr zu erkennen, im Styl aber ist das Relief durchaus dem Parthenonfries verwandt und gewiss gleichzeitig, die beiden Frauen, insbesondere die jugendlichere Kora, die ein Scepter führt, sind den Mädchen an der Ostseite des Frieses überraschend ähnlich. In demselben Verhältniss etwa, wie dies Relief zu den ruhigeren Gruppen des Frieses, steht zu den bewegteren Figuren, zu den Reitergruppen desselben, ein edles Relief in Villa Albani, in fast lebensgrossen Figuren von höchster Lebendigkeit einen Kampf zweier Jünglinge darstellend, von denen der eine am Boden liegt und mit leiser Wehmuth im Gesicht den Todesstreich vergeblich durch den wie ein Schild vorgehaltenen Mantel abzuwehren sucht, während der andere, mit der Linken sein Pferd haltend, das von der Wildheit des Kampfes erschreckt forteilen möchte, in heftigster Leidenschaft sein Schwert schwingt. Es stammt wahrscheinlich von einem Grabe, da mehrere ganz übereinstimmende und durch Inschrift als solche bezeugte Grabreliefs in neuester Zeit bekannt geworden sind, aber es übertrifft an Schönheit so sehr alle übrigen, dass es für das Werk eines bedeutenden Künstlers zu halten ist. Denn im Allgemeinen sind die attischen Grabreliefs, von denen uns namentlich die Ausgrabungen dieses Jahrhunderts eine grosse Anzahl auch aus einer der Blüthe der Kunst nahestehenden Zeit geliefert haben, nicht von Künstlerhand ausgeführt, sie sind in der Ausführung meist etwas oberflächlich, aber um so anziehender durch ihre Composition und den in ihnen herrschenden Geist. Sie zeigen deutlich, wie auch das griechische Handwerk ganz von künstlerischem Geiste durchdrungen war, eine Thatsache, die auch durch die vom Fries des Erechtheum

Digitized by Google

Fig. 72.



Relief von Eleusis.

erhaltenen freilich spärlichen Fragmente urkundlich bezeugt werden kann, da dieselben, wie eine Inschrift lehrt, nicht von Künstlern, sondern von mehr untergeordneten Arbeitern herrühren.

Digitized by Google

Die attischen Grabreliefs zeigen gewöhnlich den Verstorbenen, obgleich seine Gestalt nicht porträtartig, sondern in allgemeinerer Auffassung gegeben zu sein pflegt, entweder in einer für sein Leben charakteristischen Handlung, den tapferen Krieger in einer glänzenden Kriegs-

Fig. 73.



Attisches Grabrelief.

that, das Mädchen ihr Täubchen herzend, den Knaben mit seinem Vogel spielend, die Frau spinnend u. s. w., oder umgeben von den Seinigen. ein Bild der Liebe und Anhänglichkeit, die ihm im Leben zu Theil ward. Der Ausdruck der Hoffnung auf ein jenseitiges Leben findet sich

Digitized by Google

freilich nicht, aber die Trauer, die in der Figur des Verstorbenen und seiner Umgebung sich ausspricht, ist immer wunderbar gemässigt, sie beschränkt sich auf eine leise Wehmuth in den Zügen und auf stille, sanfte Trauergeberden, im geraden Gegensatze gegen die maasslosen und excentrischen Schmerzensausbrüche auf etruskischen und römischen Grabmonumenten. Es sind übrigens nur die Grabsteine besserer Zeit, denen dieser schöne Ausdruck der Trauer eigen ist (Fig. 73), während auf denen sowohl der späteren als der alterthümlichen Kunst so oft ganz ausdruckslos und kalt dastehende, nur figurirende Gestalten vorkommen.

Von Kunstwerken aus anderen Theilen Griechenlands sind die vor etwa einem Jahrzehnd im Heratempel zu Argos, für welchen Polyklet seine berühmte Statue arbeitete, gemachten Funde leider noch nicht näher bekannt, sie bestehen übrigens nur in einzelnen Fragmenten. Wichtiger sind die Sculpturen vom Zeustempel zu Olympia, von dessen inneren Metopen wenigstens Einiges entdeckt ist, das jetzt im Louvre aufbewahrt wird. Der innere Fries dieses Tempels war nämlich nicht ein nach ionischer Weise ununterbrochen fortlaufendes Band, das wir bereits am Theseustempel und Parthenon finden, sondern nach älterer dorischer Weise ebenso wie der Fries des Peristyls, in Triglyphen und Metopen abgetheilt und in den Metopenfeldern der vorderen und hinteren Seite mit Darstellungen der Herakles-thaten geschmückt. Von diesen Reliefs ist eins fast ganz vollständig erhalten, das in äusserst lebendiger Composition den Herakles zeigt mit der Bändigung des kretischen Stiers beschäftigt, ein zweites wenigstens zur Hälfte, das eine auf einem Felsen sitzende Frau enthält, die einer That des Herakles zuzusehen scheint, und nach ihrem der Aegis ähnlichen Ueberwurf für Pallas zu halten ist (Fig. 74). Diese Sculpturen rühren schwerlich von attischen Künstlern her, es ist etwas Breites, Schweres, Derbes in der Körperbildung der Pallas, obgleich es übrigens nicht an einer gewissen naiven Grazie fehlt. Bemerkenswerth ist, dass die Köpfe oben ganz unausgearbeitet gelassen sind, ein deutlicher Beweis, dass die Haare durch Malerei dargestellt wurden.

Fig. 74.



Metopenrelief von Olympia.

Digitized by Google

Endlich ist Selinus, das schon für die vorhergehende Periode der Kunst so bedeutende Proben lieferte, auch für diese Zeit wichtig. Ausser jenen, zwei älteren Tempeln angehörenden Reliefs sind nämlich noch in den Ruinen eines dritten Tempels fünf schon sehr vollendete Metopenreliefs gefunden, so dass wir den in dieser Stadt herrschenden Styl in drei Entwickelungsstufen verfolgen können, deren letzte aber noch immer deutliche Nachwirkungen jenes derben, vierschrötigen Charakters zeigt, den wir an den ältesten Monumenten wahrnahmen. Eigenthümlich ist an diesen spätesten Reliefs, dass das Nackte an den Frauen, um ihr zarteres und feineres Wesen anzudeuten, von weissem Marmor, das Uebrige von Tufstein gearbeitet ist, eine Sitte, welche an die alterthümlichen Vasen erinnert, auf denen das Nackte der Frauen weiss gemalt wird. Es wird genügen, eines jener fünf Reliefs näher zu besprechen, dasjenige, welches die Liebesbegegnung des Zeus und der Hera nach der Schilderung der Ilias darstellt. Wir sehen den ersteren mit entblösstem Oberkörper auf einem Stein sitzen, mit der Rechten die Hand der vor ihm stehenden Hera fassend, um sie an sich heranzuziehen. Diese, feierlich mit reichen Gewändern bekleidet, in deren Faltenwurf noch der alterthümliche Styl bemerkbar ist, erhebt wie abwehrend die Hände, gerade als erwiederte sie auf den Liebesantrag des Zeus wie bei Homer: Gewaltiger Kronide, was für ein Wort sprachst du da! Es kann dieses Relief als ein schönes Beispiel für die Keuschheit der älteren griechischen Kunst angeführt werden, der alles Schlüpfrige und Lüsterne, das die spätere, raffinirtere Kunstzeit nicht ungern darstellte, so ganz und gar fern liegt.

Die Zeit des Skopas, Praxiteles und Lysippus.

Die zerstörenden Wirkungen des peloponnesischen Krieges unterbrachen die künstlerische Tradition der altattischen Schule des Phidias und brachten auch im übrigen Griechenland ähnliche Folgen hervor. Als die Wunden dieses Bürgerkrieges geheilt waren, wuchs ein Geschlecht von anderer geistiger Richtung auf. Jene altgriechische Einfachheit und Strenge war schon zu des Perikles Zeit nur noch eine wenn auch frische Erinnerung; aber dennoch war ein hohes, gemeinsames Streben, der Gedanke der Perserkriege herrschte noch, die Blicke waren noch auf grossartige Erscheinungen gerichtet. Athen kämpfte um eine ausgebreitete Herrschaft, selbst jener unglückliche, vielleicht thörichte und ungerechte Zug nach Sicilien zeigte einen kühnen Sinn. Jetzt änderte sich dies Alles, die Einzelnen begannen mit egois-

Digitized by Google

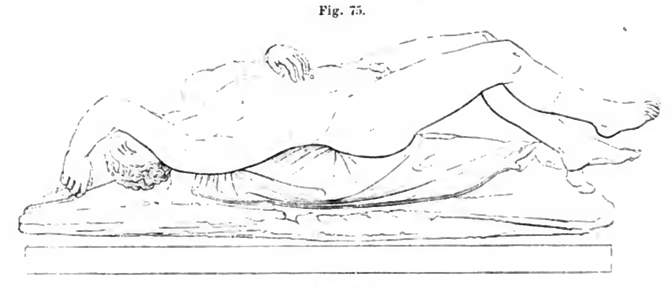
tisch verständiger Ueberlegung ihren Vortheil von dem ihrer Mitbürger zu unterscheiden, die Richtung auf Erwerb und Genuss, auf Vereinzelung verbreitete sich immer mehr. Aber noch immer war es Griechenland, wo diese Auflösung vor sich ging, und so schnell konnte der Geist nicht schwinden, der so mächtig gewirkt hatte; noch gab es reine und herrliche Gestalten, wie Pelopidas und Epaminondas, wie später Demosthenes, Dion, Timoleon. Freilich hatten sie zu kämpfen gegen die Entartung ihrer Stammesgenossen oder ihrer Mitbürger, aber auch dieser Kampf erregte hohe und heilige Gefühle. Die Religion hatte zwar durch die Ausbildung sophistischer Lehren ihre unantastbare Heiligkeit verloren, sie war nicht mehr das feste Band der Einheit; aber mit der Vielseitigkeit des Verstandes entstand eine höhere Regsamkeit, eine bisher unbekannte Feinheit mannigfacher Empfindungen. Der Sinn für die Hoheit der alten Zeit war noch nicht verschwunden, er äusserte sich nur auf eine andere, bewegtere Weise, nicht mehr mit der Ruhe des Besitzes, sondern mit dem Schmerz des Kampfes und des Verlustes. In allen Beziehungen begünstigte die Sitte jetzt das Erregte, Lebhafte, wie früher das Ruhige, Gehaltene. Noch an Perikles wird das ernste, sich nicht leicht zum Lachen faltende Gesicht, der gelassene Gang, der anständige Umwurf des Mantels, der ruhige Ton der Stimme gerühmt; aber schon bei dem Demagogen Kleon kommen heftige und freie Bewegungen auf der Rednerbühne auf, und selbst der edle Demosthenes wirkte durch den feurigen Ausdruck seiner Empfindungen begeisternd auf das Volk. Ebenso hatte auf der Bühne schon Euripides ein anderes, mehr rhetorisches Pathos eingeführt, und die Schauspieler entsprachen dem durch heftigere Gestikulation. Für die Entwickelung der Kunst wie für die der Menschheit gewährte dieser Wandel der Dinge unläugbare Vortheile; der Kunst wurden Gefühle erschlossen, die bisher geschlummert hatten, eine Innigkeit wurde entwickelt, die sie bisher nicht gekannt hatte; für die folgenden Geschlechter der Menschen aber war es Gewinn, dass die Kunst und Sitte der Griechen aus jener früheren, nationalen Haltung in allgemein menschliche, allen Völkern verständliche Formen überging.

Um uns dieses Gewinnes mit einem Blicke bewusst zu werden, brauchen wir nur auf die berühmte Gruppe der Niobe hinzuweisen, die früher in Rom, jetzt in Florenz aufgestellt ist. Wir dürfen sie in die Zeit nach, und zwar bald nach dem peloponnesischen Kriege setzen, wenngleich der Name des Künstlers uns nicht bekannt ist. Schon in römischer Zeit, wie Plinius uns berichtet, war man ungewiss, ob diese Gruppe dem Skopas oder Praxiteles zuzuschreiben, beide aber lebten, wiewohl Praxiteles um etwas jünger, bald nach jenem Kriege und

Digitized by Google

manche Gründe bewegen die Mehrzahl der heutigen Forscher sich für den Skopas zu entscheiden[1]). Welchem wir sie aber auch verdanken, gewiss ist sie eines der edelsten Werke menschlicher Kunst, und mehr wie vielleicht irgend eines geeignet, uns die Hoheit und Tiefe des griechischen Sinnes empfinden zu lassen. Bekannt ist der Mythus der Niobe, die im Stolze mütterlichen Gefühls der Latona, der Mutter des Apollo und der Diana, sich gleich stellte. Dieser Uebermuth wurde gerächt, die Pfeile der beleidigten Götter tödteten die Kinder, ihr Mitleid verwandelte die schmerzerfüllte Mutter in einen Fels. Unsere Gruppe giebt nun den Moment, wo die Geschosse der Himmlischen die Kinder bedrohen und erreichen. Das jüngste Töchterchen flüchtet in den Schoos der Mutter, auch die übrigen Kinder suchen sie in eiliger Flucht zu erreichen, aber mehrere sind schon von den tödtlichen Geschossen getroffen; einer der Söhne liegt am Boden (Fig. 75), andere

Fig. 75.



Niobide.

sind ins Knie gesunken, eine Tochter greift nach der Wunde im Nacken, eine andere sinkt still hin vor die Füsse des Bruders (Fig. 76). Die verschiedene Grösse und Stellung der Figuren hat auf die Vermuthung geführt, dass sie zum Schmucke eines Giebelfeldes bestimmt waren, wo denn die Mutter, als die grösseste Gestalt, die Mitte einnahm; doch hat man andererseits bezweifelt, ob die Höhenabstufung, die sich durch das verschiedene Alter der Kinder erkläre, genügend sei für ein Giebelfeld, das ausserdem in anderen Punkten eine verschiedene Composition erfordere, namentlich in der Anordnung der Eckfiguren, die nicht wie jener auf diese Stelle bezogene Niobide, lang hingestreckt zu sein, sondern sich auf einen Arm zu stützen pflegen, um sich der aufsteigenden

[1]) Dass die Gruppe, welche wir besitzen, keine andere sei als die von der Plinius spricht, wird allgemein angenommen

Digitized by Google

Linie des Giebels anzuschliessen. Auch ob und wie Diana und Apoll sichtbar gewesen, ist ungewiss.

Fig. 76



Niobiden.

Bekanntlich war es ein Gegenstand vieler hellenischen Mythen, die Schranken des Menschlichen geltend zu machen, und die Strafe des Uebermuths einzuprägen. Das Hohe, das Schöne, das Glückliche ist gefährlich, denn es verleitet zum Frevel, und die Götter dulden das Uebermässige nicht. Es liegt darin das tragische Gefühl, dass gerade das Höchste und Schönste dem Zorn der Himmlischen am Meisten ausgesetzt ist, oder, wie wir es christlicher aussprechen würden, dass das Irdische auch in seinen höchsten und schönsten Erscheinungen so vergänglich ist. Aber gerade in diesem Todeskampfe entwickelt sich die Kraft und Schönheit der menschlichen Natur am Bedeutendsten, und eben dieses Tragische ist daher wieder die herrlichste Erscheinung des menschlichen Wesens. Dieses Gefühl ist es, welches die Tragödie zum Gipfel der griechischen Poesie machte; aber fast kann es sich nicht vollkommener aussprechen, als in dieser Gruppe, und vielleicht darf man sagen, dass ohne sie uns etwas an dem Verständnisse der griechischen Tragödie fehlen würde. Hier

und vorzüglich in der Gestalt der Mutter ist der Adel der sophokleischen Dichtung zur unmittelbaren, einfachen Erscheinung gebracht.

Bei dem Vorwalten des männlichen Elements in der griechischen Kunst kann es überraschen, dass hier eine Frau die Hauptrolle spielt; doch ist dies wohl erklärbar. Das Leiden des Mannes ist vielleicht tragischer als das des Weibes; die Stellung der Frauen gewöhnt und übt sie zu dulden; des Mannes Beruf ist die That; der Schmerz, der ihn lähmt, ist seiner Natur feindlicher. Ebendeshalb ist vielleicht die Aeusserung des Schmerzes bei einem Manne bedeutender und ergreifender, und für die tragische Kunst wirksamer, und in der That sind auch die griechischen Tragiker in Klagen der Männer nicht zurückhaltend; allein selbst für die Poesie mag hier eine Gränze sein, gewiss für die bildende Kunst. Sie ist zu sehr angewiesen, jedes Geschlecht in seinem Charakter zu halten. Der Mann im Schmerze wird gewaltsam oder gedemüthigt, er verliert die Haltung, welche sein Geschlecht ihm anweist; das Weib aber darf klagen, ohne sich zu entwürdigen, für sie ist vielmehr die Klage die tiefste, ernsteste Aeusserung, sie kann darin den Adel ihrer Seele am Kräftigsten offenbaren. Gewiss ist diese Niobe die edelste, rührendste Erscheinung des Schmerzes. Noch ist sie nicht bloss klagend, sie ist noch schützend, in sanfter Biegung sucht sie das Töchterchen, das sich an ihre Kniee schmiegt, zu decken; auch der Kopf ist noch zurückgebogen, das Auge aufwärts gewandt um Schonung, Hülfe von den Göttern zu erflehen (Fig. 77). Um ihre Züge schwebt der Adel der reinsten Schönheit, ihre hohe Gestalt in mütterlicher Fülle hat den Ausdruck der gesundesten Kraft; das Gewand umwallt in ruhigen, würdevollen Linien die Formen des Körpers, Anmuth und Sitte behaupten auch im höchsten Unglück ihr Recht. Die Herrschaft der Seele in der gerechtesten Aufregung der Leidenschaft theilt sich dem Beschauer mit, wir sind gerührt, aber zugleich gekräftigt und gehoben.

Fig. 77.



Kopf der Niobe.

Die Schönheit der Kinder entspricht der der Mutter, sie sind der Eifersucht der Götter würdig. Besonders die der Töchter; für die Söhne ist die geringere Grösse, welche ihnen bei der Anordnung der ganzen Gruppe gegeben werden musste, minder vortheilhaft, wenigstens

Digitized by Google

wenn wir die Gruppe im Ganzen überblicken, denn im Einzelnen sind auch diese Jünglingsgestalten von bewundernswürdiger Schönheit. In der Behandlung der Gewänder, Haare und Körperformen bilden diese Statuen eine Mittelstufe zwischen der strengen Einfachheit des Phidias und der weicheren Grazie der späteren Kunst

Die Bewunderung übrigens, die wir der Niobegruppe zollen, gilt mehr der Erfindung und Composition, als der Ausführung im Einzelnen. Es ist jetzt allgemein anerkannt, dass wir in der florentinischen Gruppe nicht ein Originalwerk, sondern nur eine Copie aus römischer Zeit besitzen, noch dazu von mässigem Verdienst im Ganzen, wenn auch einzelne Figuren sich vortheilhaft von anderen unterscheiden. Die vorzügliche Wiederholung einer Tochter, der eilig bewegten, im Museo Chiaramonti des Vatican ist sehr geeignet, dies anschaulich zu machen, und wie die Söhne ursprünglich gearbeitet waren, kann vielleicht der s. g. Ilioneus (in der Schilderung Ovid's führt einer der Niobiden diesen Namen) in der Glyptothek zu München lehren, dessen Zugehörigkeit zu den Niobiden freilich in neuerer Zeit bestritten ist.

Der Niobegruppe an innerem Werth nicht nachstehend, in der Ausführung sie weit übertreffend, ist eine wohl als Originalwerk zu betrachtende Marmorgruppe der Glyptothek in München (Fig. 78), die zwar keinem bestimmten Meister, wohl aber dieser Periode zugeschrieben werden darf. Sie ist unter dem ihr von Winkelmann gegebenen Namen der Leukothea mit dem Bacchuskinde bekannt, der indessen nur durch den bei der Ergänzung willkürlich hinzugefügten Krug in der Hand des Knaben veranlasst ist, richtiger wird sie als eine Kinderpflegende Göttin bezeichnet. Es ist eine Frau von mehr matronalen als jungfräulichen Formen, in der Rechten ursprünglich wohl ein Scepter, auf der Linken einen Knaben haltend, der zärtlich sein Händchen nach der Mutter ausstreckt, indess diese mit leiser Innigkeit den Kopf zu ihm hinneigt. Man fühlt sich unwillkürlich an christliche Madonnendarstellungen erinnert, so zart und innig ist die Gruppe, wiewohl ganz in den Gränzen der Plastik bleibend. Es werden uns gerade aus dieser Zeit mehrere ähnliche Gruppen in den Nachrichten der Schriftsteller genannt, auch unter den erhaltenen Werken mag manches noch dieser Periode zuzuschreiben sein, wie etwa die öfter wiederholte Gruppe Silen's mit dem Bacchuskinde und das schöne, vielleicht noch etwas ältere Relief mit dem Abschied von Orpheus und Eurydice, das an Zartheit und Innigkeit und zugleich an Reinheit des Styls unvergleichlich ist. Es kommt in mehreren Copien vor, von denen trotz einzelner Mängel die in Villa Albani die schönste sein möchte. Dies zartere, innigere Gefühlsleben ist gewiss ein unterscheidender Zug dieser

Digitized by Google

Periode des Skopas und Praxiteles im Gegensatz zur Zeit des Phidias.

Fig. 78.



Leukothea in München.

Aus den Nachrichten der alten Schriftsteller wissen wir, dass Skopas in seinen Werken meistens Gegenstände aus dem Kreise des

Digitized by Google

Dionysos und der Aphrodite wählte, mithin solche, in denen das Zarte und Gefühlvolle vorherrschte. In einer Gruppe hatte er den Eros, Himeros und Pothos (Liebe, Sehnsucht und Begierde), in einer anderen Aphrodite mit Pothos und Phaeton (nicht der unglückliche Lenker der Sonnenrosse, sondern der Liebesgott, der Sohn der Eos, den Aphrodite seiner Schönheit wegen entführte und zum Genossen ihres Kreises machte) dargestellt. Eines seiner herrlichsten Werke war die Gruppe der Meergötter, welche den Achilleus (als Heroen nach seinem Fall) auf die Insel Leuke führen: ein Gegenstand (wie K. O. Müller sagt), in dem weiche Anmuth, trotzige Gewalt, göttliche Würde und Heldengrösse zu einer so schönen Harmonie vereinigt sind, dass schon der Versuch, die Gruppe im Geiste der alten Kunst auszudenken, uns mit dem innigsten Wohlgefallen erfüllen muss. Auch als Bildner des Apoll wird er gerühmt, und wenigstens die grossartige Anlage einer seiner Apollostatuen, des Kitharspielenden Gottes, können wir noch jetzt aus einer Copie dieses Werkes im Vatican erkennen (Fig. 79). Während man früher den musicirenden Gott in ernster, feierlicher Stellung gebildet hatte, ohne ihn innerlich sehr bewegt und ergriffen zu zeigen von den Klängen seines Instrumentes, scheint Skopas der erste gewesen zu sein, der ihn in Schwung und Bewegung setzte, ohne freilich den feierlichen Charakter zu

Fig. 79



Apollo im Vatikan.

Digitized by Google

verwischen. Denn so ist jene Statue gedacht, der Gott erscheint in feierlich lang herabhängendem Kitharödengewand, aber an dem Vorschreiten und an der leisen Neigung des Hauptes merkt man, dass er ergriffen und in der Seele berührt ist von der Gewalt der Töne. Noch berühmter aber war die rasende Mänade des Skopas, von der wir leider keine völlig entsprechende Copie besitzen. Sie war dargestellt dahin stürmend mit gelösten Haaren, eine in der Wuth getödtete Ziege in der Hand haltend, ein Bild jener bacchischen Erregung, wie sie namentlich Euripides mit den lebhaftesten Farben schildert.

Mit grosser Wahrscheinlichkeit wird dem Skopas eine unserer schönsten Venusstatuen zugeschrieben, die (erst 1820 aufgefundene, jetzt im Museum zu Paris befindliche) Venus von Melos. Sie ist nur von den Hüften abwärts bekleidet, ruhig stehend, ohne jenen Ausdruck von weicher Lieblichkeit und Verschämtheit, den die späteren Darstellungen dieser Göttin meistens zeigen. Ihr Haupt ist leicht erhoben, wie im Bewusstsein des Sieges, das Antlitz von hoher Würde, in der Bildung des Mundes spricht sich sogar ein edler Stolz aus; nur die Augen haben schon jenen sehnsüchtig schmachtenden Ausdruck durch das Heraufziehen der unteren Lider, der in den späteren Venusbildern so stark hervortritt. Wunderbar schön ist der Körper durch die frische, gesunde Natürlichkeit, die selbst in feinen Details, in den zarten Bewegungen der Muskeln und der Haut mit der grössten Meisterschaft durchgeführt und zugleich mit einer Grossheit und Einfachheit verbunden ist, welche dem Styl der Bildwerke des Parthenon sehr nahe steht. Auch die Behandlung des Gewandes erinnert durch die Schärfe der Falten noch an diese, während das Haar freier ausgeführt ist. Wir sehen also an diesem Werke, einem der schönsten, welche auf uns gekommen, sehr deutlich den Uebergang aus der früheren in eine spätere Zeit.

Gegen das Ende seiner künstlerischen Laufbahn war Skopas mit mehreren anderen Künstlern noch thätig am Mausoleum, von dem schon oben die Rede war. Wahrscheinlich besitzen wir noch einen Theil seiner für dies Gebäude verfertigten Arbeiten. Während nämlich die architektonischen Ueberreste dieses grossartigen, im XII. Jahrhundert noch bestehenden, später aber wahrscheinlich durch ein Erdbeben zerstörten Grabmals sehr gering sind, so dass wir uns ohne den Bericht alter Schriftsteller keine Vorstellung davon machen könnten, haben die neuesten, durch den Engländer Newton im Jahre 1857 veranstalteten Ausgrabungen eine grosse Anzahl interessanter und bedeutender Sculpturen zu Tage gefördert. Schon vorher hatte man Reste des Mausoleums, nämlich dreizehn Reliefplatten mit Amazonenkämpfen in dem

Digitized by Google

auf der Stelle des alten Halikarnass gelegenen Budrun entdeckt und zwar waren diese in dem Castell dieses Ortes eingemauert, das von den Johanniterrittern im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts mit Benutzung der Trümmer des Mausoleums, wir wir wissen, erbaut war. Zu diesen ins brittische Museum versetzten Reliefs, denen eine glückliche Entdeckung noch ein in Genua befindliches Fragment als zugehörig beigesellte, kommt dann die durch Newton entdeckte grosse Anzahl von freien Figuren und Reliefs, die dem Reichthum Englands an griechischen Kunstwerken als ein neuer, höchst werthvoller Besitz sich anreihen. Zunächst fand Newton Reste der Quadriga, die das Ganze krönte und von der Hand des Pythis war. Zwei Figuren befanden sich darin, Mausolus, dessen Kolossalstatue mit Ausnahme der Arme ganz hat wieder zusammengesetzt werden können, und neben ihm eine weibliche auch ziemlich gut erhaltene Kolossalfigur, welche die Zügel führte und irgend eine schützende Göttin vorstellen mag. Eine Menge von Torsen und Köpfen zum Theil von höchster Schönheit, auch eine grosse Anzahl von Löwen wurde ausserdem gefunden. Man nimmt an, dass die Figuren, die nach allem Anschein nicht Gruppen bildeten, in den Intercolumnien des Peristyls sich befanden und dass die Löwen, die so oft als Wächter von Grabmälern vorkommen, vor den Säulen aufgestellt waren. Endlich weist man den kolossalen Reiterfiguren, von denen ein Fragment edelsten Styls gefunden ist, ihren Platz an den Ecken des Unterbaues an. Ausserdem sind Reste von drei Friesen entdeckt, darunter weitaus am bedeutendsten vier Platten mit Amazonenkämpfen, die bei der Ausgrabung sowohl am Nackten als am Gewande Farbenspuren zeigten. Diese vier Reliefs gehören mit jenen erwähnten vom Castell und von Genua zu einem und demselben Friese, und zwar zu dem über dem Peristyl, welches die Cella umgab, sind aber an Schönheit den übrigen fast ohne Ausnahme überlegen. Nun aber wurden sie an der Ostseite des Monuments gefunden, wo nach dem Bericht des Plinius Skopas arbeitete, sodass wir in ihnen mit grosser Wahrscheinlichkeit Werke dieses berühmten Meisters vor uns haben, dessen sie in jeder Hinsicht würdig sind. Es ist zwar in ihnen und überhaupt in allen gefundenen Sculpturen nicht mehr, wie Newton mit Recht bemerkt, jener grossartig ethische Charakter, jene Stille und Hoheit der Zeit des Phidias, dafür aber das lebendigste dramatische Leben, das sich nicht allein in Stellungen und Schwung der Gewänder, sondern vor Allem auch in den affektvollen Mienen des Antlitzes, insbesondere auch im Auge ausspricht.

Nächst dem Mausoleum verdient ein gewiss derselben Zeit angehöriges Monument erwähnt zu werden, in dessen Architektur und

Digitized by Google

Sculptur auch Einflüsse der attischen Schule wahrzunehmen sind, nämlich das sogenannte Nereidenmonument, auch unter der irrigen Bezeichnung „Grab des Harpagos" bekannt, welches der schon früher erwähnte englische Reisende Fellows in Xanthus in Lycien entdeckte. Die Trümmer desselben weisen darauf hin, dass man sich das Ganze als ein tempelartiges Gebäude auf hohem Unterbau zu denken habe, doch ist der Zweck desselben nicht klar, nach aller Analogie ist es für ein Grabmal zu halten. Es war auf's Reichste mit plastischem Schmucke verziert, der ziemlich vollständig erhalten ist, während seine Anordnung nicht über allen Zweifel feststeht. Unter den freien Figuren ist besonders hervorzuheben eine Anzahl jugendlicher weiblicher Gestalten, Nereiden genannt nach den Seethieren, die man an ihren Basen angegeben findet; ihre Köpfe sind leider nicht erhalten, ihre Körper zeigen ungewöhnlich lebhafte Stellungen und Bewegungen, als wären sie durch ein besonderes Ereigniss aufgescheucht. Die Restauration hat ihnen, was nicht unwahrscheinlich scheint, ihren Platz in den Intercolumnien angewiesen, dem Styl nach sind sie wenn auch nicht ohne Anmuth, doch im Ganzen etwas handwerksmässig gearbeitet. Es ist ferner der Bilderschmuck der Giebelfelder erhalten, der aber nicht aus freien Figuren, sondern aus Reliefs besteht, und ausserdem der von vier Friesen, von denen die beiden, welche wahrscheinlich oben und unten am Unterbau angebracht waren, die vollständigsten und wichtigsten sind. Der grössere von beiden stellt eine Schlachtscene dar, in welcher sich einzelne Gruppen von höchster Schönheit finden, auch das Ganze ist voll Leben und Feuer. In den Köpfen bemerkt man denselben pathetischen Ausdruck wie am Mausoleum, und die Behandlung des flachen Reliefs schliesst sich ganz den besten Mustern attischer Kunst an. Die Tracht der Figuren ist indessen etwas mehr dem wirklichen Leben angenähert, und die geringe Anzahl der nackten Figuren höchst auffallend. Noch weiter geht der kleinere Fries, der zugleich in höherem Relief ausgeführt ist, auf die Wirklichkeit des Lebens ein, so dass wir hier ein ungriechisches, an assyrische Kunst erinnerndes Element wahrnehmen, wenngleich die Ausführung überall griechische Hände verräth. In der Schlachtscene dieses kleineren Frieses sind die kämpfenden Parteien reihenweise gegen einander aufmarschirt, während die constante griechische Praxis sie in einzelne Gruppen und Paare auflöst, um die einförmige Wiederholung der Stellungen zu vermeiden. Daran schliesst sich die Darstellung einer belagerten Stadt ganz nach der Wirklichkeit, wofür auch nur in assyrischen und in einigen anderen lycischen Reliefs Analogien zu finden sind, und endlich die Vorführung Gefangener vor den feindlichen Heerführer, einen persischen Satrapen. Es sind offenbar in diesen Friesen

Digitized by Google

bestimmte kriegerische Ereignisse verewigt, deren nähere Ermittelung indess nicht möglich ist. Nicht übergehen können wir an dieser Stelle die schönen Entdeckungen, welche der bereits erwähnte Engländer Newton auch in Knidos gemacht hat und die gleichfalls dieser Periode angehören. In den Ruinen eines Demetertempels entdeckte er das Götterbild, eine sitzende Statue von schönem mildem Ausdruck des Kopfes, in der Schärfe der Gewandfalten an die Venus von Melos und die Giebelgruppen des Parthenon erinnernd. Ausserdem aber fand er auf einem Vorgebirge einen kolossalen Löwen, der oben auf einem Grabmal von ganz ähnlicher Form wie das Mausoleum lag, nur dass es nicht in ionischem, sondern dorischem Styl erbaut war. Wie der Löwe von Chäronea, der noch jetzt an Ort und Stelle liegt, war auch dieses Monument unstreitig ein Denkmal für tapfer gefallene Krieger, und nicht unmöglich ist, dass es zum Andenken an den Sieg des Konon bei Knidos errichtet wurde. Der Löwe, der sich jetzt im brittischen Museum befindet, soll zu den schönsten Löwengestalten der alten Kunst gehören und noch von strengerem Styl sein als diejenigen vom Mausoleum.

Ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Skopas ist Praxiteles, das Haupt der jüngeren attischen Schule. Ob eine Schulverbindung zwischen beiden bestanden, ist ungewiss; während Skopas noch vielfach mit der grossartig einfachen Auffassung der Vorzeit zusammenhing, aber doch schon in das Weichere und Pathetische überging, gab Praxiteles entschieden den Ton freier, anmuthiger Natürlichkeit an, der von nun an herrschend wurde. Auch er war der Schöpfer mehrerer Götterideale; Phidias hatte den Typus der ernsten und hohen Götter, des Zeus und der Athene, vollendet, von ihm gingen die Vorbilder der jugendlich heiteren Gestalten aus, des Eros (den er namentlich für Thespiä arbeitete), des Epheubekränzten, schwärmerisch blickenden Bacchus. Er soll — was freilich nicht allzu streng zu verstehen ist — der erste gewesen sein, welcher es wagte, die Aphrodite, die früher nur bekleidet dargestellt war, ganz zu enthüllen. Freilich konnte es nur so gelingen, die Liebesgöttin im heitersten Lichte zu zeigen und den höchsten sinnlichen Reiz künstlerisch zu adeln. Das weite Gebiet der jungfräulichen Anmuth, des Scherzes und der Schalkhaftigkeit wurde nun dem Blick geöffnet; das schmeichlerische Lächeln, die reizende Verschämtheit, die jugendliche Unschuld, die kindliche Naivetät, die weiche Hingebung, die üppige Fülle, die süsse bacchische Schwärmerei, das alles waren Aufgaben, welche die frühere Kunst sich nicht gestellt hatte. Aber freilich war damit der Anfang einer Richtung gegeben, welche von dem göttlichen Ernst und der Erhabenheit des altgriechischen

Digitized by Google

Sinnes weit abführen musste. Unter seinen Bildsäulen der Venus wird





Apollo Sauroktonos des Praxiteles.

auch eine bekleidete erwähnt, welche die Bewohner der Insel Kos der nackten Venus, die nachher nach Knidos kam, vorzogen, weil sie dies für sittlicher hielten. Man sieht, dass das Auge an diese neue Darstellung noch nicht gewöhnt war. Aber die knidische trug den Preis des Ruhmes davon; ein König, Nikomedes von Bithynien, wollte sie kaufen und die grosse Schuldenlast der Knidier dafür übernehmen; sie verweigerten es. Mit Recht, fügt Plinius hinzu, denn durch diese Statue hatte Praxiteles Knidos geadelt. Man wallfahrtete zu diesem hochgefeierten Bilde, zu den Gärten auf der Höhe der Insel, wo der Tempel so eingerichtet war, dass die Vor- und Rückseite geöffnet und verschlossen werden konnte, um das Bild von allen Seiten in günstiger Beleuchtung zu zeigen[1]). Man sieht, wiebald die Kunst von ihrem religiösen Ernste sich zu einem schönen Luxus neigte.

Auch auf ernstere Gott-

---

[1]) Die Venus von Knidos und der Amor von Thespiä waren gleich berühmt und sind in mehreren Epigrammen besungen:

Zeigt dir Knidos felsiges Land Aphroditen, so sagst du:
Wahrlich ein solches Gebild weckte wohl Flammen im Stein!
Siehst du den lieblichen Gott bei den Thespiern, rufst du: Nicht Stein nur
Möchte wohl dieser erglühn, sondern den kalten Demant!
Solche Dämonen erschuf Praxiteles, aber er trennte
Weislich sie, meidend den Brand dieser gedoppelten Gluth.

Jacobs, gr. Blumenlese. B. I. Nr. 42.

Digitized by Google

heiten erstreckte sich sogleich diese zierlichere Auffassung; den Apollon stellte Praxiteles sehr jugendlich dar, als Sauroktonos (Eidechsentödter), wie er mit einem Pfeile einer an einem Baumstamme hinanlaufenden Eidechse nachstellt. Wie von Phidias mag uns auch von Praxiteles Hand kein Original erhalten sein, doch haben wir ziemlich zahlreiche Nachbildungen, sowohl von diesem Apollo Sauroktonos, unter denen die vaticanische Marmorstatue (Fig. 80) besonders schön ist und auch die Originalgrösse beibehalten zu haben scheint, als auch von der knidischen Venus, die dargestellt war im Begriff ins Bad zu steigen, mit der Rechten ihre Scham bedeckend, indess die Linke zögert, das schützende Gewand aus der Hand zu lassen. Auch ist nicht unwahrscheinlich, dass eine seiner zahlreichen Statuen des Amor, den er in etwas reiferem Alter dargestellt hatte und selbst ergriffen und versunken in Träumereien der Liebe, in einer übrigens nicht sehr schön copirten Halbfigur des Vatican (Fig. 81) uns erhalten sei, endlich wird ein angelehnt stehender Satyr von fast Bacchusähnlichen Formen, der sich in fast allen Sammlungen, am schönsten in der capitolinischen findet, wohl mit Recht auf ein Original des Praxiteles zurückgeführt. Hier ist denn freilich der grossartige Ernst, jene Majestät, welche der Religion eine Erweiterung gegeben, verschwunden, aber der Geist griechischer Anmuth und Feinheit, das zarte Gefühl des Sittlichen im Schönen, hält doch die Kunst von allem Verletzenden fern, und verleiht auch dem Leichteren und Zierlichen einen Adel und eine Hoheit, welche Begeisterung erwecken und mittheilen.

Fig. 81.



Amor im Vatican.

Zu den sicheren Denkmälern aus der Zeit des Praxiteles gehört auch jener Fries am choragischen Monumente des Lysikrates zu Athen, eine Darstellung des Bacchus und der Satyrn seines Gefolges,

Digitized by Google

welche tyrrhenische Seeräuber besiegen. Der Gott, leicht hingegossen auf einem Felsstück sitzend, tränkt seinen Panther in aller Ruhe, während weiterhin seine Begleiter in freien Gruppen mit den rohen Feinden kämpfen, oder besser sie züchtigen, denn überall sind sie die Unterliegenden. Bewundernswürdig ist die geistreiche Mannigfaltigkeit der Gruppen, die naive Freiheit der Bewegungen, die feine Abstufung zwischen den halbthierischen aber doch göttlicher Nähe nicht unwürdigen Satyrn, die glückliche Verbindung des Thierischen und Menschlichen in den Gestalten einiger Räuber, an denen sich schon die letzte Strafe, die Verwandlung in Delphine, vollzieht. Das ganze leichte Gebilde kann uns eine Anschauung von dem derben Scherze einer attischen Komödie, wenigstens von ihrem Geiste, geben.

Dass Praxiteles sich übrigens vor ernsten und heroischen Aufgaben nicht scheute, wenn gleich Zeitgenossen und Spätere ihn mehr um jener leichteren Stoffe wegen rühmten, geht schon daraus hervor, dass er für das Giebelfeld eines Tempels in Theben die Thaten des Herakles darstellte.

Die Zahl seiner Arbeiten ist sehr gross, und weithin wurden sie verbreitet. Nicht wenige darunter sind in Erz, die meisten in Marmor, auch Skopas hat in diesem Stoffe seinen höchsten Ruhm erlangt. Offenbar sagte die Durchsichtigkeit und die zarte Textur des Marmors dieser künstlerischen Richtung mehr zu als das finstere Erz.

Bildnissstatuen werden bei Beiden weniger erwähnt; sie erfassten die neue Richtung auf das Lebendige und Anmuthige mit hoher poetischer Begeisterung und wurden darin von ihren Zeitgenossen verstanden.

Aus der grossen Zahl anderer Künstler dieser attischen Schule erwähne ich nur zweier; des Leochares, weil eins seiner Werke, der Ganymed den der Adler des Zeus entführt, in einer guten Nachbildung auf uns gekommen ist, und des Silanion, von dem uns erzählt wird, dass er bei einer Darstellung der sterbenden Iokaste unter das Erz Silber mischte, um dadurch ein bleiches, dem Todtenantlitz ähnliches Colorit hervorzubringen. Man sieht wie schon jetzt das Pathetische, das wir in der Gruppe der Niobe so erhaben sahen, bald ins Kleinliche und Sentimentale überging.

Diese neue Richtung der Kunst stand im Zusammenhange mit den politischen Verhältnissen Griechenlands, mit der allmäligen Erschlaffung der festen Bande, welche den hellenischen Bürger an seine Vaterstadt knüpfte, mit dem Verfall der mächtigeren Staaten. Wohl gab es noch

Digitized by Google

öffentliche Interessen, Kämpfe und Siege, und der männliche Geist war noch nicht völlig aus dem Volke gewichen; aber das öffentliche Leben erschien kleinlich im Vergleich mit der grösseren Vorzeit, und der poetische Sinn, die Begeisterung, welche immer das Werdende begleitet, wandte sich daher den Reizen des Privatlebens zu, dem schwärmerischen Genusse der Schönheit und der freien Entfaltung des Geistes und des Gemüthes. Mit den Eingriffen des macedonischen Philipp und noch mehr mit Alexanders grossartigen Zügen änderte sich diese Lage der Dinge wieder. Dem fremden Könige gegenüber war der Gemeinsinn des republikanischen Volkes angeregt, wenn auch nicht zu nachhaltiger Kraft, doch zu bewegender Empfindung; mit Alexander dem Griechenfreunde, der seine Grossthaten, wie er selbst aussprach, verrichtete, damit die Männer von Athen ihn lobten, wurde die Erinnerung an den alten Kampf der Hellenen gegen die Perserkönige belebt. Das heroische Element trat wieder in den Vorgrund. Aber freilich war es jetzt ein ganz anderes; während es früher die eigenen Thaten der freien Bürger waren, die man in republikanischer Eifersucht und in hergebrachter Frömmigkeit weniger diesen selbst als den Göttern zuschrieb, bewunderte man jetzt die Thaten eines Königs, die er für sich, für seinen Ruhm und seine Grösse unternahm. Man mag es eine Transaction dieser neuen Zeit mit der alten nennen,' dass Alexander sich als den Sohn des Zeus ansah, gleichsam um das Gewissen der altgriechischen Frömmigkeit bei der Verehrung des menschlichen Herrschers zu beruhigen. Der Gegenstand der Begeisterung war also nicht mehr in der idealen Höhe der Gottheit, er war in naher Wirklichkeit zu schauen. Auch die Grossthaten selbst hatten mehr irdischen Stoff; es war nicht mehr die innere Gesinnung, sondern die materielle Ausdehnung der Siege und der Eroberungen, welche die Phantasie erregte. Das heroische Element, welches jetzt wieder in das griechische Leben eintrat, hatte etwas mit dem Glanze eines Barbarenkönigs gemein.

Jene süsse Schwärmerei für die anmuthige Schönheit lebte, wie die ernste Begeisterung des Phidias für das göttlich Erhabene, auf einem idealen Gebiete; ein poetischer Schwung, der über die Wirklichkeit erhob, war beiden Schulen gemein. In Athen, ihrem Sitze, war man daher auch für die neue eben angedeutete Richtung auf das persönlich Heroische weniger empfänglich, diese fand ihre Stelle hauptsächlich im Peloponnes. Hier hatte schon Polyklet auf Naturwahrheit und technische Vollendung hingewirkt; die Standbilder der Sieger in den Nationalspielen, welche von hier ausgingen, wiesen ebenfalls auf diese Bahn hin. Hier war daher, was die macedonischen Herrscher brauchten. Schon

Digitized by Google

Philippus, in Theben erzogen und in jeder Beziehung nach Griechenland hinblickend, liebte es, sich durch Kunstwerke zu verewigen. Von Leochares, dem Athenienser, dessen wir schon oben gedachten, liess er nach der Schlacht von Chaeronea seine und der Seinigen Bildnisse als Weihgeschenke für Olympia arbeiten; von Euphranor, einem berühmten peloponnesischen Bildhauer und Maler, wurde er nebst seinem Sohne auf vierspännigem Wagen stehend, abgebildet. Auch die berühmtesten griechischen Maler waren für ihn beschäftigt. Noch viel grösser war Alexanders Kunstliebe; Städte und Tempel Griechenlands und Macedoniens, besonders auch die Residenzstadt seiner Vorfahren, Pella, beschenkte er reichlichst mit Kunstwerken, die seiner würdig sein sollten.

Unter den Bildhauern seiner Zeit ist vor allen Lysippos aus Sikyon berühmt, besonders als Erzgiesser. Durch seine Kunstrichtung und durch seine Fruchtbarkeit war er völlig der Mann, dessen Alexander bedurfte. Nach den Zeugnissen der alten Schriftsteller unterschied er sich von seinen Vorgängern in der Kunst, indem er statt des nach Polyklet befolgten Canons andere Körperverhältnisse einführte, die Köpfe kleiner und die Körper schlanker und trockener machte. Schon an den älteren Werken ist der Kopf eher kleiner als grösser wie in der Natur, wir sehen daher hier ein absichtliches Abweichen von der Wirklichkeit zu einem aesthetischen Zwecke. Er sprach sich selbst darüber aus, dass die Alten die Menschen gemacht hätten, wie sie wären, er aber wie sie erschienen. Auch sonst wird ihm eine Verfeinerung im Einzelnen, selbst in den kleinsten Dingen nachgerühmt, namentlich dass er die Haare besser als bisher darzustellen wusste[1]). Unter der grossen Zahl von Statuen, welche er während eines langen Lebens fertigte (sie soll sich auf fünfzehnhundert belaufen haben), befanden sich auch viele Porträtbilder, namentlich viele des Alexander, der unter allen Bildhauern seiner Zeit nur von ihm dargestellt sein wollte, ebenso wie unter den Malern nur von Apelles, unter den Steinschneidern nur von Pyrgoteles. Diese Gunst des Königs erlangte er dadurch, dass er seine Züge nicht nur treu, sondern auch auf eine besonders vortheilhafte Weise aufzufassen verstand, indem er selbst die Fehler zu benutzen, und das Weiche in der etwas schiefen Haltung des Halses und in dem Auge, das man an ihm bemerkte, mit dem Geistreichen und Mannhaften, mit der löwenartigen Miene des Herrschers, wie Plutarch sagt, zu verschmelzen wusste. Man hatte von Lysipp Bildnisse Alexanders auf allen Stufen seines Lebens und in den verschiedensten

---

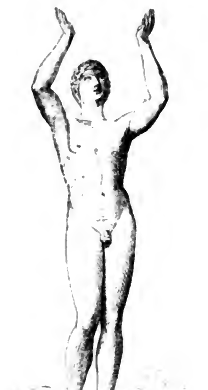
1) S. die Anführung der Stellen bei Brunn, Gesch. der griech. Künstler I. 358 ff.

Digitized by Google

Beziehungen. Auch grosse Gruppen von Porträtstatuen machte er im Auftrage des Königs, unter denen man besonders eine Darstellung von Kriegern, die in der Schlacht am Granikus gefallen waren, rühmte. Sie wurde in Dium aufgestellt und bildete vielleicht die reichhaltigste Gruppe, welche die Plastik jemals darstellte, denn sie bestand aus nicht weniger als fünfundzwanzig Reitern und neun Statuen zu Fuss, alle mit voller Aehnlichkeit der Abgebildeten, welche zu den Genossen, zu der Hetärie, wie wir sagen würden, zur Garde des Königs gehörten. Auch das Bildniss des Hephästion, des berühmten Lieblings Alexanders, und an einem anderen Orte die Darstellung einer Jagd des Königs wurde ihm übertragen.

In einer schönen Büste des capitolinischen Museums glauben wir eine Nachbildung der Lysippischen Auffassung Alexanders zu besitzen. Auch ist im Jahre 1849 in Rom eine vorzügliche Marmorcopie des lysippischen Apoxyomenos, eines Jünglings der Palästra, der sich mit dem Schabeisen reinigt, aufgefunden und jetzt im Vatican aufgestellt. Diese Statue, die zu den berühmtesten des Meisters gehört haben soll, entspricht ganz den oben erwähnten Angaben alter Schriftsteller über die Gestalten des Lysippus, sie ist sehr schlank, der Kopf verhältnissmässig klein und die Haare nicht mehr stylisirt, sondern mit grösserer Naturwahrheit dargestellt. Sehr verwandt in der Behandlung und daher wohl auf einen Zeitgenossen des Lysippus zurückzuführen, ist die schönste aller erhaltenen Erzstatuen, der betende Knabe in Berlin (Fig. 82), gewiss ein griechisches Originalwerk von hohem Rang. Man hat die Figur der Schule oder Richtung Polyklets angemessen gefunden, allein es fehlt das stylistisch Strenge, das jener Zeit noch eigen war, wenn auch die Anspruchslosigkeit und Einfalt des Ganzen ihn der höchsten Blüthezeit würdig macht. Auch in dem schönen sitzenden in Liebesgedanken versunkenen Mars der Villa Ludovisi hat man nicht mit Unrecht eine grosse Verwandtschaft mit dem Apoxyomenos des Lysippus finden wollen.

Fig. 82.



Der betende Knabe in Berlin.

Unter seinen Götterbildern ist die Statue des Kairos, des günstigen Augenblicks, sehr auffallend, aber für ihn und seine Zeit charakteristisch.

Digitized by Google

Wir besitzen von ihr genauere Beschreibungen und auch eine ungefähre Nachbildung, wonach der Kairos als ein schöner Jüngling, vorn mit langem, hinten mit kurzem Haar, mit beflügelten Füssen auf einer Kugel stehend und in den Händen Waage und Scheermesser haltend, gebildet war. Der günstige Augenblick, so würde etwa der Sinn dieser Allegorie sein, ist etwas Willkommenes, aber eilt schnell dahin und muss beim Schopf gefasst werden, denn ist er vorüber, so lässt er sich nicht mehr greifen. Die Waage soll das Auf- und Niederschwanken des Glücks versinnlichen, und das Scheermesser bezieht sich auf eine sprichwörtliche Redensart der Griechen, indem man von wichtigen Entscheidungsmomenten sagte, es stehe auf der Schärfe des Messers, ob dies oder jenes geschehe. Es ist klar, dass diese Statue nicht das Product künstlerischer Begeisterung, sondern einer kühlen, abstracten Reflexion war. Sie steht aber nicht allein in ihrer Zeit; die weniger gediegene und ernste, aber geistreiche und witzige Bildung der damaligen Griechen mochte an solchen Werken, die mehr den Verstand als das Gemüth interessiren, grosses Gefallen finden.





Farnesischer Hercules.

Mehr künstlerische Bedeutung hatten gewiss die Darstellungen des Herakles, den Lysippus in mannigfachen Lagen und Beziehungen, von der kolossalen Grösse von sechzig Fuss an bis zu der kleinen Dimension eines Tafelaufsatzes vielfältig bildete. Wahrscheinlich ist seine Auffassung dieses Gottes uns durch die Nachahmung eines Atheners, Glykon, in dem s. g. Farnesischen Hercules in Neapel (Fig. 83) erhalten.

Digitized by Google

Wir sehen in dieser kolossalen und vortrefflich gearbeiteten Figur den Heros stehend, über seine Keule gelehnt, der linke Arm daran herabhangend, der Rechte auf dem Rücken liegend, die ganze Gestalt bequem ruhend. Die Brust ist von mächtiger Breite, alle Muskeln sind stark und fast übermässig ausgearbeitet. Der Kopf, auffallend klein, seitwärts gesenkt, hebt durch diese Haltung das Stierähnliche, das schon in seiner Bildung liegt, noch mehr hervor. Winkelmann[1]) warnt, die Gestalt mit gründlicher Ueberlegung zu betrachten, damit man nicht den poetischen Geist des Künstlers für Schwulst, die ideale Stärke für übermässige Keckkeit nehme. Er denkt ihn sich hier zwar ruhend, aber mitten in seinen Arbeiten vorgestellt, deshalb mit aufgeschwollenen Adern und angestrengten Muskeln, die über die gewöhnlichen Maasse elastisch erhöhet sind, so dass wir ihn gleichsam erhitzt und athemlos, nach einem mühsamen Zuge ruhen sehen. Der Künstler, meint er, habe sich hier als Dichter gezeigt, indem er sich über die gewöhnlichen Formen der Menschheit erhoben hat; in den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen, habe er die schnelle Springkraft ihrer Fibern ausdrücken und sie nach Art eines Bogens zusammengezogen zeigen wollen. Seit Winkelmanns Zeit hat sich unsere Kenntniss des Alterthums (man erinnere sich, dass er weder die aeginetischen Statuen noch die Sculpturen des Parthenon kannte) bedeutend erweitert und in gleichem Maasse das Kunstgefühl verändert. Schwerlich möchte man auch diesem günstigen Urtheile noch heute beistimmen. Der Begründer der Kunstgeschichte hat auch hier wieder, wie so oft, sich selbst als Dichter gezeigt, indem er mit seiner liebenswürdigen Begeisterung dem Werke einen Gedanken unterlegte, der es so viel wie möglich zugänglich machte. Ohne die künstlerischen Vorzüge des trefflich gearbeiteten Werkes zu verkennen, dürfen wir doch gestehen, dass in dem kleinen Verhältnisse des Kopfes und in der übermässigen Muskulatur etwas Gekünsteltes liegt, das sich weit von der grossartigen Einfachheit der früheren Kunst entfernt. Es macht sich schon eine Manier, eine, wenn man es so nennen darf, renommistische Kraft geltend. Diese Auffassung war schwerlich eine nur vereinzelte, denn sie entsprach dem Charakter der Zeit und wir verstehen dann auch, was wir darunter zu denken haben, wenn von Euphranor, einem Zeitgenossen des Lysippus, gesagt wird, dass er zuerst die Würde der Heroen auszudrücken gewusst habe. Die Phantasie war jetzt mehr mit dem Menschlichen als mit dem Göttlichen beschäftigt. Die Heeresmassen, die weiten Länderstrecken, von denen es sich in den Zügen des lebenden Heros handelte,

[1]) Werke Th. 6. S. 169.

Digitized by Google

führten auf eine sinnlichere Auffassung der Grösse. Während man auf Gegenwärtiges, auf die Porträtwahrheit lebender Gestalten gerichtet war, überstiegen zugleich die Heldenthaten des königlichen Jünglings das Maass der kühnsten Erwartung. Wie er sich selbst den Sohn des Gottes glaubte, genügte auch der Kunst das menschliche Maass nicht mehr, sie musste sich über die Natur hinaus steigern, bei aller Porträtwahrheit ihr Gewalt anthun. Es war nicht mehr, wie in der Kunst des Phidias, das göttlich Erhabene, das sich mit menschlichen Formen bekleidete, sondern das Menschliche, das sich zu überirdischer Grösse auszudehnen strebte. Der Poesie des Genusses, welche den Praxiteles begeisterte, war die Poesie des Ruhmes gefolgt. Indessen, wenn diese spätere Kunst auch nach unserem Gefühle den wunderbaren Schöpfungen der kurz vorhergegangenen Zeit nachsteht, so war sie doch noch von hoher Schönheit, des griechischen Namens völlig würdig. Ja man muss sie noch als eine weitere Eroberung im Gebiete der Kunst betrachten. Sie erst führte das Heroische, das menschlich Grosse in den Kreis der Göttergestalten ein, und lehrte die Schönheit der wirklichen Menschen durch künstlerische Porträtbildung adeln.

In dieser Periode des beginnenden künstlerischen Luxus wurde denn auch der edle plastische Styl mit höchstem Glücke, wie im Grossen so im Kleinen angewendet. Die Münzen des Philippus und des Alexander, die der griechischen und besonders der sicilischen Städte sind von höchster Schönheit. Selbst der harte Edelstein diente jetzt zur Darstellung der schönsten Gestalten, die Steinschneidekunst erreichte ihren Gipfel. Schon oben nannte ich den Pyrgoteles, dem Alexander das Vorrecht gab, sein Bildniss zu schneiden, zum Zeichen, wie wichtig auch diese im Kleinen wirkende Kunst ihm erschien.

Malerei.

Wenn schon bei der Geschichte der Sculptur die erhaltenen Denkmäler uns nicht völlig genügen, so sind wir bei der Malerei dieser Periode noch vielmehr auf blosse Nachrichten der Schriftsteller beschränkt. Auch sie, darüber sind die Zeugnisse einig, erreichte in dieser Zeit ihre höchste Stufe.

Cimon, der zuerst darauf dachte, seine Stadt würdig des Sieges und der Macht, die sie in den Perserkriegen erlangt hatte, zu schmücken, begann auch in öffentlichen Hallen Malereien zum Genuss der Bürger ausführen zu lassen. Die Kunst seines Hausfreundes, des

Digitized by Google

Polygnotos, der nachher als der erste Maler von grosser Bedeutung berühmt wurde, gab ihm die Mittel und vielleicht den Gedanken dazu. Eine Schule musste durch solche Unternehmungen sich bilden, und entstand denn auch wirklich. Die berühmtesten dieser Malereien enthielt eine Halle, welche von ihnen den Namen Poikile, die bunte, führte, und wo die Einnahme Trojas von Polygnot, der Kampf der Athener mit den Amazonen und die Marathonische Schlacht von Mikon und Panaenus und noch eine andere Schlacht zwischen Athenern und Spartanern dargestellt waren, lauter kriegerische Grossthaten der Griechen und besonders der Athener, von der Urzeit an bis auf die neueste Zeit. Ebenso wurden andere Hallen, der Theseustempel und andere Heiligthümer Athens und der benachbarten Städte geschmückt. Das ausgedehnteste und berühmteste Werk des Polygnot war die Ausmalung der Lesche oder Halle in Delphi nach dem Homerischen Sagenkreise. Hier sah man auf der einen Seite das eroberte Troja und die Abfahrt der griechischen Flotte, auf der anderen die Wanderung des Odysseus in die Unterwelt, zum Theil mit Beziehung auf die Lehren der Mysterien. Aus der ziemlich genauen Beschreibung des Pausanias können wir mit Sicherheit schliessen, dass dies nicht etwa grosse, ineinandergreifende Compositionen waren, wie etwa in unseren Tagen die unseres Meisters Cornelius in dem trojanischen Saal der Münchener Glyptothek, sondern dass sie in einzelnen Gruppen, ohne eigentlich malerische Verbindung bestanden. Ja es ist sogar wahrscheinlich, dass diese Gruppen auf einzelne hölzerne Tafeln gemalt waren. Das Verdienst dieser Gemälde bestand in der grossartigen Auffassung der Charaktere; Aristoteles rühmt an Polygnot das Ethos, den Gegensatz des Pathos, er stellte seine Figuren nicht in einzelnen Situationen oder Stimmungen dar sondern suchte sie in dem Grundzuge ihres Wesens zu erfassen. Schon hierin liegt die ideale Richtung dieses Künstlers ausgesprochen, die Aristoteles aber auch noch ausdrücklich an einer anderen Stelle mit den Worten hervorhebt, dass Polygnot die Menschen besser darstelle, als sie in Wirklichkeit seien, im Gegensatz zu anderen Malern, die nicht über die Wirklichkeit hinausgingen oder noch unter ihr blieben.

Neben dieser Vollkommenheit in geistiger Beziehung werden an seinen Werken auch technische Fortschritte gerühmt. Plinius bemerkt von Polygnot, dass er zuerst den Mund der Gestalten zu öffnen, die Zähne zu zeigen, das Antlitz von der alten Starrheit zu befreien angefangen habe, lauter Mittel zu einer lebens- und ausdrucksvolleren Darstellung des Gesichts, die sich wiederfinden in dem strengen Styl der Vasengemälde mit rothen Figuren, von denen manche in ihrer grossartigen würdevollen Zeichnung und Auffassung wenigstens einen Abglanz

Digitized by Google

des Polygnotischen Styls geben. Durch sie wird auch das deutlich, was Plinius weiter von Polygnot anführt, dass er die Frauen mit durchsichtigem Gewande gemalt habe. Dass hier nicht an ein sinnenreizendes, verführerisches Durchscheinen des Nackten, wie etwa in der römischen Wandmalerei, zu denken ist, versteht sich bei der ernsten Richtung Polygnot's von selbst, vielmehr ist nur, wie jene Vasen zeigen, ein durch das Gewand hindurch sichtbarer Umriss der Figur zu verstehen und hierin liegt ein neuer Fortschritt Polygnot's gegenüber der älteren Weise. Er machte den Anfang zu jener dem vollendeten Styl der griechischen Plastik und Malerei eigenen Darstellungsweise, wonach das Gewand nur das „Echo der Gestalt“ ist, nur die Formen und Bewegungen des Nackten wiederklingt und wiedergiebt, während es im alten Styl, wie es gleichfalls die Vasen zeigen, den Körper gewöhnlich sackähnlich umgiebt, so dass die Formen desselben nicht zum Vorschein kommen. Trotz dieser Fortschritte im Einzelnen aber scheint doch das Malerische im engeren Sinn bei Polygnot zurückgetreten zu sein, er malte wahrscheinlich noch mit einfachen Farben ohne Schattengebung, seine Bedeutung liegt mehr auf dem geistigen als auf dem technischen Gebiete. Wie sehr aber sein Verdienst anerkannt wurde, zeigt, dass die Amphiktyonen ihm das Recht freier Bewirthung in allen Städten Griechenlands, eine seltene Auszeichnung, verliehen. Die weitere Entwickelung dieser attischen Schule, aus der uns noch eine Reihe von Künstlernamen genannt wird, muss ziemlich der der Plastik entsprochen haben. Von einem, nur um Weniges späteren, Maler Dionysius, wird es bemerkt, dass er zwar im Uebrigen mit Polygnot wetteifere, jedoch nicht in der Grossheit; er bilde, sagt Aristoteles, die Menschen so, wie sie in Wirklichkeit seien, nicht höher, wie Polygnot. Auch hier scheint daher ein Uebergang in das mehr Menschliche angedeutet zu sein.

Etwas später als diese attische entstand eine andere bedeutende Schule in Kleinasien, die ionische, als deren Häupter Zeuxis und Parrhasios zu nennen sind. Bei ihnen scheint denn nun das Malerische im engeren Sinne, der Reiz der sinnlichen Illusion und des Weichen und Ueppigen entschieden die Ueberhand gewonnen zu haben. Die Anekdote von den Trauben des Zeuxis, welche die Vögel täuschten, und von dem gemalten Vorhange des Parrhasios, welchen sogar Zeuxis fortziehen lassen wollte, wenn sie auch eine Erfindung oder Ausschmückung sein mag, zeigt doch, dass Beide in der Nachahmung natürlicher Dinge wetteiferten. Unter den grösseren Bildern des Zeuxis wurde seine Helena als ein Muster weiblichen Reizes, sein im Kreise anderer Götter thronender Zeus als höchst grossartig gerühmt. Auch

Digitized by Google

eine Penelope wird von ihm als ein Bild der Sittsamkeit erwähnt, von der uns vielleicht eine Copie erhalten ist in einem schönen Wandgemälde aus Stabiä, welches sie zaudernd darstellt mit dem Bogen des Odysseus in der Hand, den sie den Freiern bringen will, und durch die Beschreibung Lucians ist uns die Centaurenfamilie des Zeuxis, ein sehr anmuthiges idyllisches Bild, bekannt. Doch tadelt schon Aristoteles, dass seinen Gestalten das Ethos, das gerade den Polygnot auszeichnete, fehle. Manche zogen den Parrhasios noch vor; von seinem Theseus sagte der Maler Euphranor, der denselben Heros gemalt hatte, der seinige sei mit Rindfleisch, der des Parrhasios mit Rosen genährt; eine Aeusserung, von der nicht recht deutlich ist, ob sie Bewunderung oder Tadel ausspricht, die aber jedenfalls auf eine etwas weichliche Auffassung hindeutet. Doch wurden auch höchst ergreifende Gegenstände von ihm dargestellt, wie Philoktet in seinem Elend auf Lemnos und der gefesselte Prometheus, zu dessen Darstellung er, nach einem ohne Zweifel unwahren Gerücht, einen Sclaven als Modell zu Tode gemartert haben sollte. Bei der Darstellung zweier Waffenläufer glaubte man bei dem einen zu sehen, dass er bei dem Wettlaufe schwitze, bei dem anderen zu hören, dass er während des Ablegens der Waffen aufathme. Besonders merkwürdig ist auch seine Darstellung des athenischen Volks, das er in der wunderbaren Mischung seiner Tugenden und Laster darzustellen suchte, nämlich nach dem Bericht des Plinius als jähzornig, ungerecht, unbeständig und zugleich als erbittlich, gütig, mitleidig, als erhaben und niedrig, muthig und flüchtig, eine Beschreibung, die, wenn auch wohl etwas übertrieben, doch gewiss auf eine sehr charakteristische Auffassung schliessen lässt.

Beide Maler scheinen in technischer Beziehung die Kunst bedeutend gefördert zu haben, dem Zeuxis wird nachgerühmt, dass er die Verhältnisse von Licht und Schatten festgestellt, dem Parrhasios, dass er die Körperproportionen besser beobachtet, die Gesichtszüge lebendiger gemacht, und besonders die äusseren Umrisse der Figuren so vollendet habe, dass der Körper hinter sich noch anderes verspreche und gleichsam sehen lasse, was er verbirgt; also eine bessere Abrundung der Gestalten. Auf solche technische Vorzüge scheint auch die Anekdote hinzudeuten, dass Nikomachos (selbst ein bedeutender Maler) vor der Helena des Zeuxis einem unverständigen Tadler entgegnet habe: Nimm meine Augen, so wirst du sie für eine Göttin ansehen.

Die Richtung beider Künstler sagte übrigens der Zeit sehr zu, sie erlangten grossen Ruhm und Reichthümer, und wurden beide wegen ihres Stolzes verrufen. Zeuxis verschenkte zuletzt seine Bilder, weil

Digitized by Google

sie unbezahlbar wären, und liess seine Helena für Geld sehen, Parrhasios aber soll sich als einen Abkömmling des Apoll betrachtet und in Gold und Purpur gekleidet haben.

Ein gleichzeitiger, bedeutender Maler war Timanthes, von dem es als Lob ausgesprochen wird, dass man bei seinen Bildern immer mehr denke, als er gemalt habe. Das Beispiel, welches man dafür anführt, ist eine Darstellung des Opfers der Jphigenia, wo er den Schmerz des Agamemnon nicht auf seinen Gesichtszügen, sondern dadurch, dass er sich das Haupt verhüllt, angedeutet habe. In einem pompejanischen Gemälde finden wir dasselbe Motiv. Hier ist denn nun freilich nichts Tadelnswerthes, da, besonders bei einem Griechen, das Verhüllen des Hauptes der natürlichste Ausdruck des Schmerzes war. Immerhin deutet aber jenes Lob auf eine Richtung, welche weniger in der Form, als in einer Poesie des Gedankens ihren Werth suchte.

Neben diesen beiden älteren Schulen, der athenischen (oder wie man sie genannt hatte, so lange sie die einzige des Mutterlandes war, der helladischen) und der ionischen erhob sich gegen das Ende dieser Periode eine dritte, die sikyonische, also im Peloponnes. Sie scheint in der Malerei dieselbe Richtung gehabt zu haben, wie die peloponnesische Schule in der Sculptur, auf gelehrte Richtigkeit und genaue Naturnachahmung. Als ihr Stifter wird Eupompos angesehen, der, als ihn der junge Lysippos fragte, an welchen Meister er sich bei seinen Studien zu halten habe, ihn auf das versammelte Volk, und mithin auf die Natur allein, hinwies. Vorzüglich ausgebreitet wurde diese Schule durch Pamphilos, welcher zuerst gelehrte Ansprüche an die Künstler machte, und Arithmetik und Geometrie als Vorstudien erforderte; die Lehrzeit seiner Schüler bestimmte er auf zehn Jahre, das Lehrgeld auf ein Talent. Diese Richtung auf akademische Strenge scheint das Gemeinsame dieser Schule zu sein, die sich übrigens in den mannigfaltigsten Aufgaben bewegte. Zu seinen vorzüglichsten Schülern gehört Pausias, der in der Darstellung eines Stieropfers ein Beispiel der kunstreichsten Verkürzung gab, denn er malte den Stier „von vorn, nicht von der Seite, und doch erkennt man hinlänglich seine Ausdehnung“. Zugleich war er jedoch durch kleine Bilder berühmt, welche Kinder darstellten und durch Blumenstücke. Man erzählt, dass er mit seiner Geliebten, der Glycera, einer Kranzwinderin, gewetteifert habe, deren natürliche Kränze er nachzuahmen und zu übertreffen suchte, auch malte er sie selbst in einem berühmten Bilde, das die Kranzwinderin oder Kranzhändlerin genannt wurde. Er war ferner der erste, welcher die Felder an den Decken der Gemächer mit Malereien schmückte, auch zeichnete er sich in der enkaustischen Malerei aus, die ihm durch

Digitized by Google

den Schmelz der Farben für seine Blumenstücke besonders passend scheinen musste.

Aber noch andere künstlerische Richtungen wurden in dieser an grossen Künstlern so reichen Zeit verfolgt. Wir begnügen uns mit der Erwähnung des einen Aristides von Theben, der als Seelenmaler grossen Ruhm erwarb. Und zwar scheint es nach den von ihm angeführten Werken mehr das erregte Seelenleben gewesen zu sein, worin er sich auszeichnete. Eins seiner berühmtesten Bilder stellte eine Scene in einer eroberten Stadt vor; ein Kind kriecht nach der uns überlieferten Beschreibung an die Brust seiner an einer Wunde sterbenden Mutter heran, und man erkennt, wie die Mutter fürchtet, das Kind möge, wenn die Milch erstorben, Blut einsaugen. Die Kunst des Aristides scheint jener Richtung der Plastik, aus welcher Werke, wie die Niobegruppe, hervorgegangen, verwandt gewesen zu sein.

Der Schule des Pamphilos gehört auch der Maler an, dessen Name vor allen gefeiert war, und — wie etwa Raphael in unseren Tagen — den höchsten Gipfel der Kunst bezeichnete, Apelles. In Ionien geboren, in Sikyon durch den bedächtigen Pamphilos gründlich gebildet, vereinigte er die Verdienste der verschiedenen Schulen, und belebte die Formen durch die eigenthümliche Anmuth seines Geistes. Er selbst sprach es aus, dass die Charis ihn vor den Kunstgenossen auszeichne. Vor allem berühmt, vielfältig in Prosa und Versen gefeiert, war eine Anadyomene von ihm, eine Venus dem Meere entsteigend[1]). Aber auch heroische Gegenstände, Hercules, und sogar, ohne Zweifel in allegorischen Figuren, Gewitter, Donner und Blitzstrahl, stellte er dar. Genauer sind wir über das schon oben in der Einleitung erwähnte Bild der Verläumdung unterrichtet, das durch einen Vorfall seines Lebens veranlasst war und einen Jüngling darstellte, der von der Verläumdung an den Haaren herbeigeschleppt wird, um anderen, noch schlimmeren Dämonen, dem Neide, dem Argwohn u. s. w. übergeben zu werden.

---

[1]) Eine Reihe von Epigrammen feiert dieses Bild:

Sieh', wie so eben ihrer Mutter Schooss entflohn,
Der Liebe Herrin, Kyprien, von weichem Schaum
Noch rieselnd, hold und reizend, hier Apellens Hand
Gemalt nicht, nein, beseelt und lebend abgedrückt.
Mit zarten Händen presst sie hier das feuchte Haar;
Des Sehnens milder Glanz entstrahlet ihrem Aug;
Die runde Brust schwillt, süsser Blüthe Botin, auf.
Athene selbst wohl und des Zeus Genossin spricht:
O Zeus, wir bleiben hinter ihr im Streit zurück.

Jacobs, Griech Blumenlese, Buch 1. Nr. 48.

Digitized by Google

In Lucians Schriften finden wir eine ausführliche Beschreibung dieses Werkes, die uns ein ganz nach Art eines Reliefs componirtes Bild erkennen lässt, dessen allegorische Gestalten an die gleichzeitige Schöpfung des Kairos durch Lysippos erinnern. Diese allegorische Tendenz und die lebendige Beschreibung Lucians erklärt es, dass sich mehrere Maler der Renaissancezeit in Compositionen nach derselben versuchten.

Vor allem aber beschäftigten den Apelles Porträtbilder, denn er war es, dem Alexander sich unter allen Malern allein anvertraute, und von dem daher auch die Freunde und Feldherren des Königs dargestellt sein wollten; für den Tempel der Diana zu Ephesus musste er den König als Sohn des Zeus, den Blitz in der Hand, malen. Bei seinem Fleisse (denn von ihm wird das Wort berichtet, dass kein Tag ohne Linie sein dürfe) war die Zahl seiner Werke sehr gross, und diente dazu, seinen Ruhm weithin zu verbreiten. Eine Menge Anekdoten werden von ihm erzählt, aus denen zweierlei hervorgeht, was die Aehnlichkeit zwischen ihm und Raphael noch grösser darstellt, sein liebenswürdiger edler Charakter und die Gunst der Grossen. Auf diese beziehen sich mehrere Erzählungen, in denen er Alexanders schwache Kunsturtheile auf witzige, aber ziemlich kräftige Weise rügt, dann auch jene bekannte Sage, dass der König seine Geliebte Pankaste dem Künstler, der, während er sie malte, von Leidenschaft für sie ergriffen war, grossmüthig überliess. Für seine künstlerischen Fähigkeiten aber ist jene bekannte Geschichte von dem Wettstreit mit Protogenes bezeichnend, einem Maler von grossem, ja mühseligem Fleiss, an dem aber eben darum Apelles die leichte Grazie vermisste, die er für sich selbst in Anspruch nahm. Indem er die feine Linie, welche Protogenes als äussersten Beweis seines Vermögens mit dem Pinsel gezogen hatte, durch eine noch feinere spaltete, gab er damit einen auch für den Nebenbuhler vollgültigen Beweis seiner Meisterschaft in der Feinheit und Sicherheit der Linienführung.

Mit diesem Heros der griechischen Malerei ist billig dieser Zeitraum abzuschliessen und die Betrachtung ihrer weiteren Schicksale dem folgenden zu überlassen. Wie gesagt, sind wir hier leider bei Weitem mehr als bei der Sculptur auf schriftliche Nachrichten beschränkt, und nur eine Vergleichung mit den späteren pompejanischen Wandgemälden und mit der freilich untergeordneten Gattung der Vasenmalerei kann unsere Phantasie leiten. Im Allgemeinen werden wir dabei stehen bleiben müssen, diese Gemälde in weit grösserer Verwandtschaft mit der Sculptur zu denken, als die der christlichen Jahrhunderte; einzelne Gestalten, Gruppen, basreliefartig zusammengestellt, nicht perspectivisch angeordnete, reiche Compositionen. Dabei aber die höchste Lebendigkeit

Digitized by Google

der Bewegung, ein einfacher und sprechender Ausdruck der Körper, edle Formen und mit Hülfe der Farbe eine tiefere Auffassung der Empfindung. Wir können auf diese Weise wohl begreifen, wie der feine griechische Sinn, der das Eigenthümliche jeder Form und jedes Stoffes wohl zu schätzen wusste, auch hier erfreuliche Anregungen fand. Bei den meisten, selbst den berühmtesten Gemälden mag wohl das, was wir als eigentlich malerisch besonders bei der Oelmalerei lieben, gefehlt haben; doch mögen auch gegen das Ende dieser Epoche selbst in malerischer Beziehung ausgezeichnete Compositionen entstanden sein, und wenigstens ein Beispiel einer solchen ist die in Pompeji (Casa del Fauno oder di Goethe) aufgefundene Mosaik, in welcher eine Schlacht Alexanders wider Darius mit einem solchen Reichthum der Ausführung und mit so vollkommener Vertiefung des Raumes gegeben ist, dass auch in dieser Beziehung nichts zu wünschen übrig bleibt. Es ist in dieser herrlichen Composition, die man nicht mit Unrecht der Constantinsschlacht Raphael's an die Seite gesetzt hat, der Moment dargesellt, wo Alexander in kühnem Ungestüm vordringend, den feindlichen Heerführer unmittelbar vor dem Wagen seines Königs durchbohrt. Diese Gruppe beherrscht mit ihrer Wirkung das Ganze. Aller Augen sind dahin gerichtet, Entsetzen ergreift die Feinde, ein vornehmer Perser (Fig. 84) ist vom Pferd gesprungen, um dasselbe dem König zu schneller Rettung aus dem Getümmel anzubieten, aber dieser vergisst die eigene Gefahr und streckt theilnehmend die Hand aus nach seinem durchbohrten, vor Schmerz sich krümmenden Feldherrn. Die Wildheit des Kampfes ist wunderbar lebendig und ergreifend geschildert, aber ergreifender ist noch die schöne Theilnahme des Königs mitten in der Gefahr. Gewiss besitzen wir in dieser Mosaik die Copie eines griechischen Gemäldes aus der Blüthezeit der Malerei.

Fig. 84



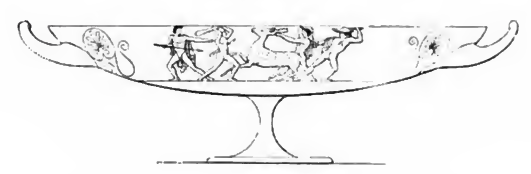
Aus der Mosaik der Alexanderschlacht.

Was wir an den Meisterwerken der griechischen Malerei verloren haben, lassen uns die Vasengemälde dieser Periode ahnen, die zum

Theil von bewundernswürdiger Schönheit sind, obgleich sie doch nur von Handwerkern oder untergeordneten Künstlern herrühren. Aristophanes erwähnt ihrer in spottendem Tone und nur durch die Inschriften sind uns zahlreiche Namen ihrer Verfertiger erhalten, auch fehlen ihnen

Fig. 85.





Vasenbild des Museums zu Berlin.

augenscheinlich die feinere Ausführung, die gründlicheren Studien und Beobachtungen der Künstler. Indessen sind sie doch geeignet, uns von der höheren griechischen Malerei eine Vorstellung zu geben.

Digitized by Google

Namentlich gilt dies von der früheren Zeit dieser Periode, aus der wir Vasengemälde besitzen, deren Figurengrösse manchmal bis auf einen Fuss steigt, und die wir wegen ihres würdevollen, feierlichen Vortrages oben als Beispiele für den Styl Polygnots anführen konnten. Der Fortschritt der späteren Malerei, die mehr das eigentlich Malerische, die Farbe zur Geltung brachte, lässt sich dagegen in ihnen nicht verfolgen, es widerstrebte dem feinen künstlerischen Gefühl der Griechen, den Schmuck einer Vase, der dem Gebiet des Decorativen angehört, in ein förmliches Gemälde umzubilden. Nur in der Zeichnung können wir daher die Fortschritte der späteren Malerei erkennen, und allerdings zeigen uns die Vasenbilder in sehr vollständiger Reihe den allmäligen Uebergang vom Strengen und Eckigen zum Freieren und Leichteren. Auch die Formen der Gefässe werden schlanker und leichter und an die Stelle starrer oder eckig gebrochener Linien treten anmuthig gerundete Profile. Die höchste Schönheit, in welcher die Strenge der früheren Zeit nur noch als edler Anstand nachwirkt, erreicht die Vasenmalerei auf der Grenze des fünften und vierten Jahrhunderts. Eine Probe davon giebt die beifolgende Abbildung (Fig. 85) einer im Museum zu Berlin befindlichen Schaale, auf deren Aussenseiten Jagdscenen dargestellt sind, während wir im Innenbild den Aegeus und die Priesterin des delphischen Orakels erblicken, jener auf einen Orakelspruch wartend, diese wie in tiefes Sinnen versunken auf dem mantischen Dreifuss sitzend. Im Laufe des vierten Jahrhunderts neigt sich der Sinn immer mehr dem Heiteren und Anmuthigen zu, sowohl in den Gegenständen, unter denen Aphrodite und Eros eine bedeutende Rolle spielen, als auch in der Auffassung und Darstellung. Auch von diesem Styl sind uns namentlich in einigen aus Athen stammenden Exemplaren die schönsten Beispiele erhalten.

Am Schlusse dieses merkwürdigen Zeitraums mag es uns vergönnt sein, einen Augenblick inne zu halten, und noch einmal den Blick zurückzuwerfen. Er umfasst alles, was wir als die höchste Blüthe des hellenischen Geistes betrachten können, ja er steht unübertroffen unter allen nachfolgenden Zeiten da. Wie die bildenden Künste erreichten auch alle anderen und alle wissenschaftlichen Thätigkeiten ihren Höhepunkt. In diesem kurzen Zeitraume von Cimon bis zu Alexanders Tode, von etwa anderthalb Jahrhunderten, wo Phidias, Praxiteles, Polygnot, Apelles lebten, erreichte auch die Dichtkunst ihre höchste Stufe, das Drama entstand und wurde vollendet. Die tragischen Ge-

Digitized by Google

stalten des Aeschylus, Sophokles, Euripides gingen über die attische Bühne, begleitet von einer wunderbar wirksamen Musik im rhythmischen Tanzschritt. Aristophanes erschütterte das lachlustige Volk durch seine tief ernsten und zugleich ausgelassen lustigen Verse, Menander erfand das feine Spiel der Komödie, das Vorbild der Römer und der neueren Welt. Herodot und Thucydides schrieben ihre Geschichtswerke, beide gleich bewundernswürdig, aber in jeder anderen Beziehung höchst verschieden. Die Philosophie, die man ungeachtet ihrer Vorgänger eine neue Wissenschaft nennen konnte, entstand. Anaxagoras, Sokrates, Plato, Aristoteles folgten rasch auf einander. Die Medicin hatte ihren Hippokrates, die Beredsamkeit ihren Demosthenes. Die Namen, welche in jeder Gattung das Höchste bezeichnen, finden wir alle in dieser Epoche, die Heroen der Wissenschaft und der Kunst sind hier wie in einem elysischen Haine vereinigt. Einzelnes mag später übertroffen sein, eine so vollständige Harmonie aller geistigen Bestrebungen finden wir niemals wieder. Daher erscheint uns denn dieser Zeitraum wie der Gipfel eines Berges, zu dem der Weg lange Jahrhunderte hindurch aufsteigt, von dem er allmälig wieder abwärts geht, zu dem die weiter Entfernten sehnsüchtig hinblicken. Betrachten wir aber die Gestalten dieses Zeitraums näher, so zeigt sich eine andere merkwürdige Erscheinung. So eng verbunden, so nahe gedrängt die grossen Männer jeder Kunst und Wissenschaft hier stehen, ist doch ein grosser Gegensatz unter ihnen nicht zu verkennen Jener Gegensatz, den wir in der Plastik zwischen Phidias und Lysippus bemerkten, wiederholt sich, wenn auch mit verschiedenartig gegliederten Mittelstufen, auf allen Gebieten. Zuerst die grossartige, überirdische Hoheit, dann die menschliche Grösse, dort die einfache Majestät der Gottheit, hier die Mannigfaltigkeit eines reichen irdischen Daseins. In der Baukunst herrscht anfangs die reine dorische Regel, später nimmt der zierliche ionische Styl die Ueberhand und der korinthische beginnt. In der Tragödie haben die hohen und reinen Gestalten des Aeschylus und Sophokles die nächste Verwandtschaft mit jenen Sculpturen des Parthenon, sie stehen auf dem religiös-mythischen Boden, Euripides weist auf die Vieldeutigkeit menschlicher Zustände hin. In der Komödie folgten auf des Aristophanes bacchisch-erhabenen Rausch die feinen bürgerlichen Verwickelungen des Menander, in der Historie der sagenhaft einfachen Darstellung des Herodot die vollendete politische und psychologische Einsicht des Thucydides, in der Philosophie endlich der erhabenen überweltlichen Begeisterung des Platon, des Aristoteles klare Durchdringung des Weltganzen auch in seinen materiellen Einzelheiten. Bei alledem ist dieser Gegensatz kein trennender, die Zeit zerfällt nicht etwa in zwei unverbundene Theile.

Digitized by Google

Kein fremder Einfluss kommt dazwischen, es entwickelt sich das Spätere aus dem Früheren, beide keimen aus der Wurzel griechischen Lebens, beide bilden eine Gestalt. Aber diese Gestalt trägt ein Janushaupt. Dort jenes ernste, strenge, mehr eigenthümlich hellenische ist der Vergangenheit zugewendet, hier dieses weichere, anmuthige, menschliche blickt weit hinaus in die Zukunft. Jenes hat seine Stelle gleichsam am Beginn der Höhe, wo wir hinaufstiegen, dieses am entgegengesetzten Rande. Bei jenem hat uns der rasche Schritt der Zeit unwiederbringlich vorübergeführt, zu diesem können wir noch lange hinaufschauen, es begleitet uns durch die Thäler und wird uns wieder sichtbar, wenn der Weg aus den tiefsten Stellen aufs Neue aufwärts steigt.

Viertes Kapitel.

Vierte Periode der griechischen Kunst, von Alexander bis auf die Zeit der römischen Kaiser.

Durch die Eroberungszüge Alexanders war Griechenland in eine wesentlich andere Lage gekommen. Jener Freiheitssinn, welcher die Könige verjagt, die strenge Sitte gebildet, die Begeisterung der Perserkriege und selbst noch den Wettkampf Athens und Spartas entzündet hatte, erlosch. Zur Zeit des Philippus galt es noch, sich in althergebrachter Sitte, in republikanischem Selbstgefühl zu stärken, um den Anmaassungen des halbbarbarischen Fürsten zu widerstehen. Als aber der Sohn des Philippus, der Zögling der griechischen Philosophie und der begeisterte Verehrer der Künstler, griechische Waffen über Asien hintrug, als er den Erbfeind der Hellenen, den Perserkönig, besiegte, — da war der Widerstand der Hellenen gebrochen. Sie lernten nun, dass es ein Griechenthum gebe auch ohne die Freiheit und ohne die strenge Tugend der Helden von Marathon und Thermopylä.

Die Zeit der Nachfolger Alexanders vollendete diese innere Veränderung. Die Berührung mit Fremden war es nicht; schon sonst hatten griechische Colonisten sich in Gallien und Thracien, in Italien und in Afrika angesiedelt, sie blieben Griechen unter Barbaren, sie bestärkten sich vielmehr durch den Gegensatz zu diesen in hellenischer Sitte. Aber dieser Gegensatz war jetzt nicht mehr so schroff, Alexanders

Digitized by Google

Macedonier waren Griechen geworden, der kühne Gedanke, die Sitten seiner Begleiter mit denen seiner orientalischen Unterthanen zu verschmelzen, konnte bei ihm entstehen. Die Kluft war ausgefüllt. Zwar waren die Griechen die Sieger, ihre geistige Uebergewalt noch grösser als die ihres Schwertes, sie blieben Griechen und der Orient musste sich wider Willen und unbewusst an griechische Sitte und Bildung anschliessen. Aber diese Vermischung blieb dennoch nicht ohne Rückwirkung auf den griechischen Sinn selbst. Der Blick war nicht mehr auf die enge Vaterstadt beschränkt, sondern schweifte weit über unermessliche Länder und Meere hin. Der Geist wurde nicht mehr durch die einfache, menschlich gestaltete Götterlehre genährt, fremdartige phantastische Sagen gaben ihm reizenden Stoff. Es begann die welthistorisch wichtige Zeit griechisch-orientalischer Bildung, für die Gegenwart und Zukunft ein reicher Gewinn; weite Länder genossen Früchte griechischer Weisheit, ein neues geistiges Leben wurde dadurch vorbereitet, der griechische Geist selbst erweitert und bereichert. Aber die Schranken des Maasses waren gebrochen und die schönste Zeit der Hellenen war vorüber.

Nach Alexanders Tode begann auf dem weiten Boden seines Reichs der Kampf seiner Feldherrn; ein wilder Krieg, bald durch griechische Kriegskunst und Tapferkeit, bald durch List und Verbrechen ausgefochten. Grosse Reiche wurden erworben und schnell verloren und der bunte Wechsel des Glücks berauschte die Gemüther. Griechenland versuchte es noch einmal sich zur Freiheit zu erheben; in diesen Versuchen zeigte es sich am Entschiedensten, wie die alte Kraft gelähmt, der Geist knechtischer geworden war. Die Athenienser gingen auch hier voran, indem sie die Gewalt vergötterten, ein Vorbild des späteren Wahnsinns römischer Schmeichelei; den Demetrius, den man zum Unterschiede von anderen Gleichnamigen Poliorketes, den Städteeroberer nennt, setzten sie nebst seinem Vater Antigonus unter die Zahl der Götter, wählten ihnen Priester, und wiesen dem tapferen und geistreichen, aber zügellos ausschweifenden Krieger den Tempel der jungfräulichen Pallas zur Wohnung an. Dieser Demetrius, der bald als Herrscher schwelgte, bald als Flüchtling umherirrte, bald in Feldzügen Entbehrungen und Mühsale aller Art leicht ertrug, bald in Ueppigkeit sich zerstörte, der daneben als gelehrter Mathematiker in Erfindung von Kriegsmaschinen sich einen Namen machte, und als Kunstkenner die Belagerung von Rhodus aufhob, um ein berühmtes Gemälde des Protogenes nicht zu zerstören, ist das treffendste Bild dieser Mischung griechischer Cultur und wilder soldatischer Rohheit. Es entstand eine Zeit der tiefsten Entsittlichung, wo alle Laster fast offen im Schwange waren. Bald

Digitized by Google

war denn auch Griechenland so verwildert, dass (wie Plutarch im Leben des Aratus erzählt) es fast allgemein wurde, Räuberei zu treiben. Dass auch in diesem Zustande die Kunstübung nicht völlig unterging, darf uns nicht wundern; denn Griechen kämpften, und selbst in dem eigennützigen Streite wurde die gewohnte Achtung und Begünstigung der Kunst nicht vergessen. Aber freilich ein freies geistiges Leben konnte nicht gedeihen.

Dieser Zeit wilder Gährung folgte indessen bald wieder ein friedlicher, geordneter Zustand. Griechische Fürsten beherrschten nun mächtige Reiche; obgleich halborientalisch in Sitten und Ansichten, begünstigten sie mit gewaltigen Mitteln griechische Kunst und Wissenschaft. Es entsteht eine Nachblüthe jener besseren Tage. Die Wissenschaft gewann, wenn auch nicht mehr den reinen Aufschwung jener früheren Zeit, doch Musse und Lust zu mancherlei Forschungen; vorzugsweise Alexandrien wurde durch die Freigebigkeit der Ptolemäer ein Sammelplatz griechischer Gelehrten, für die sich hier nun neue Gebiete öffneten. Die Eroberungszüge Alexanders, die schon anfangs die naturgeschichtlichen Forschungen des Aristoteles begünstigt hatten, gaben die Richtung auf geographische und naturhistorische Studien; die Erklärung der alten Dichter, namentlich des Homer, ward eine theure Pflicht der Pietät; die Götterlehre wurde mit Gelehrsamkeit und Liebhaberei ausgebeutet und zu mannigfaltigen Sagen verarbeitet. Auch die Poesie blieb nicht unthätig; Theokrit erfand die neue Gattung der Idylle, in welcher sich griechisches Zartgefühl mit anmuthiger Natürlichkeit paarte. Die Neigung zu scharfsinnigen Epigrammen begann, der ganze Stoff der griechischen Cultur wurde sinnig und gelehrt durchgearbeitet. Die Philosophie ging auf dem Wege des Platon und Aristoteles zu neuen Systemen über. Auch die bildende Kunst erhielt Gelegenheit sich in neuen Aufgaben zu üben.

Architektur.

In der That hatte die Baukunst jetzt Aufgaben zu lösen, die ihr in Griechenland nicht geboten waren; es galt nicht mehr einzelne Tempel zu bauen, einzelne Märkte mit Säulenhallen zu schmücken, sondern ganze Städte neu zu errichten, mit allem was Luxus und leibliche und geistige Rücksichten erfordern konnten. So vor allen jenes Alexandrien in Aegypten, dessen Reichthum und Volksmenge die Besuchenden in Erstaunen setzte, wo die königliche Burg den vierten Theil der gewaltigen Stadt einnahm, und unter Anderem das Grab Alexanders,

Digitized by Google

das Gebäude, welches zum Aufenthalt griechischer Gelehrten bestimmt, und die gewaltige Bibliothek, die dort zu ihrem Gebrauche gesammelt war, umfasste. Hier war denn alles griechisch, und die Ptolemäer, die im Inneren des Landes der althergebrachten Weise ihres Volks in jeder Beziehung, auch in künstlerischer sich anschlossen, pflegten hier in der Küstenstadt griechische Kunst. Mit Alexandrien wetteiferte das grosse Antiochien. Auch Troas, Nicäa, Nicomedia, Prusa in Mysien, und Seleucia am Euphrat, in jener Gegend wo so viele Städte entstanden und verschwunden sind, wurden in dieser Zeit prachtvoll und schnell gebaut. Paläste, mit allem was die Ueppigkeit eines asiatischen Königs und der gebildete Geschmack eines Griechen erforderte, Lusthaine[1]) zur Erholung der Bürger und zur Feier religiöser Feste, mit allem was den Sinnen schmeicheln konnte, wurden angelegt. Aber nicht bloss das Bleibende, auch das Vorübergehende wurde in so kolossalem Luxus eingerichtet. Schon Alexander liess den Scheiterhaufen, auf dem die Leiche seines Freundes Hephästion verbrannt wurde, wie ein grosses und kostbares Denkmal mit Bildwerk und Statuen reich ausstatten. Nicht minder reich war dann der ungeheure Wagen, in welchem vierundsechzig auserlesene Maulthiere den Leichnam Alexanders selbst aus Persien nach Alexandrien führten, ein Wunder der Mechanik und der Kunst. Später wetteiferten die Könige Ptolemäus Philadelphus von Aegypten und Hiero II. von Syrakus in Prachtwerken dieser Art. Jener errichtete auf der Burg zu Alexandrien bei Gelegenheit eines Festes ein gewaltiges Zelt, dessen grosser Saal auf hölzernen Säulen von 75 Fuss Höhe ruhete, und das von Säulengängen umgeben und mit reichen Teppichen, Fellen wilder Thiere, goldenen und silbernen Schilden, auserlesenen Gemälden und Marmorstatuen üppig geschmückt war. Dieser dagegen liess ein Riesenschiff bauen, dessen Säle mit musivischen Darstellungen ausgelegt waren, welche die ganze Ilias umfassten, das ausserdem Laubengänge, Bäder, ein Gymnasium, einen Bibliotheksaal enthielt und mit grossen mit Kriegsmaschinen versehenen Thürmen bewehrt war, und das er demnächst mit reichen Vorräthen beladen, seinem königlichen Freunde, eben jenem Ptolemäus Philadelphus zum Geschenke sendete. Noch grösser und prachtvoller waren aber die Riesenschiffe, welche der Enkel des letztgenannten Königs, Ptolemäus Philopator, zu seinen Lustreisen bauen liess. Das eine derselben, das Nilschiff, Thalamegus genannt, wurde von viertausend Ruderern bewegt; Säle in mehreren Stockwerken, Gärten mit grossen Lauben, Säulengänge in griechischem und ägyptischem Style wechselten darin.

[1]) Wie der gewaltige Hain des Apollo bei Antiochien, Daphne genannt.

Digitized by Google

In Griechenland selbst wurde nicht mehr viel gebaut; dem Bedürfnisse war durch die Vorfahren genügt, auch waren die Volksgemeinden nicht reich und freigebig genug. Der Luxus zog sich aus dem öffentlichen Leben in die Häuser der Bürger. Aus dieser Zeit ist die Vorhalle von zwölf dorischen Säulen vor dem grossen Tempel zu Eleusis, von dem wir in der früheren Periode sprachen, von Demetrius dem Phalereer errichtet. Sie ist dem Gebäude wenig entsprechend und mehr ein Werk des Prunks als der Schönheit.

Athen erhielt auch mehrere Gebäude durch die Munificenz der Könige griechischen Geschlechts, welche die alte Heimath der Kunst und Wissenschaft ehren wollten. Der Tempelbau des olympischen Jupiters, den Pisistratus angefangen hatte, war als ein Werk des Tyrannen während der Macht und Freiheit Athens nicht fortgesetzt worden; jetzt lies Antiochus Epiphanes ihn neu erbauen, aber nun nicht mehr im Style der übrigen Gebäude Athens, sondern im korinthischen. Der Tempel wurde höchst prachtvoll, der grösseste der Stadt, mit doppeltem Peristyl, zehn Säulen in der Fronte und zwanzig auf den Seiten. Merkwürdig genug (ein Beweis, wie sehr die griechische Kunst schon ihre Heimath verlassen hatte) ward schon hier ein Römer, Cossutius, als Baumeister gebraucht; auch jetzt aber wurde der Bau nicht vollendet, sondern erst unter Hadrian. Es sind nur geringe Ueberreste von diesem Tempel auf uns gekommen, die wir später erwähnen werden, wie denn überhaupt, sei es durch einen Mangel der Solidität oder aus anderen Ursachen, nur weniges von den Bauten dieser Epoche erhalten ist.

Aus den Nachrichten über dieselben können wir entnehmen, dass der korinthische Styl vorwiegend angewendet wurde, der dorische fast ausser Gebrauch kam. Schon am Schlusse der vorigen Periode scheint man ihm nicht mehr günstig gewesen zu sein. Vitruv (Lib 4. c. 3.) hat uns die merkwürdige Nachricht überliefert, dass mehrere namhafte Baumeister den dorischen Styl verwarfen, nicht als unwürdig, sondern wegen seiner Schwierigkeit. Unter ihnen nennt er besonders den schon oben erwähnten Hermogenes und bemerkt von ihm, dass er aus diesem Grunde bei der Erbauung des Bacchustempels zu Teos seinen Plan geändert habe. Diese Schwierigkeit bestand in der Vertheilung der Triglyphen und Metopen, namentlich in der unvermeidlichen Unregelmässigkeit bei der Anordnung der Ecktriglyphen. Wenn dies wirklich der Grund war, so sieht man, dass hier, wie in der Sculptur, der Sinn auf eine glatte Eleganz und ängstliche Regelmässigkeit gerichtet war, und dass man diese für wichtiger hielt, als die geistige Bedeutung des Kunstwerks, wie wir ähnliche Rücksichten

Digitized by Google

in der Plastik wahrnehmen; vielleicht war aber noch ein anderer Grund vorhanden.

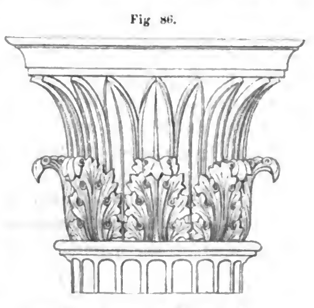
Wie man jetzt überhaupt zum Kolossalen geneigt war, liebte man auch an den Tempeln grössere Ausdehnung und den Säulenreichthum eines volleren Peristyls. Die grössere Breite der Fronte veränderte aber das Verhältniss des Giebels zum Gebäude. Denn während die anderen Theile, mochte die Fronte aus sechs, acht oder zehn Säulen bestehen, stets sich nach der Dicke des Säulenstammes richteten und also immer in gleichem Verhältnisse blieben, wurde die Höhe des Giebels ausschliesslich durch seine Breite bedingt. Je grösser daher die Zahl der Frontsäulen, desto grösser wurde der Giebel nicht bloss an sich, sondern auch im Verhältniss zu dem ganzen übrigen Gebäude. Dies Missverhältniss musste aber bei den kürzeren Dimensionen der dorischen Säule mehr auffallen als bei den anderen Säulenordnungen. Dieser Styl behielt daher nur bei einer mässigen Grösse, höchstens (wie beim Parthenon) bei einer achtsäuligen Fronte seine volle Schönheit, und in einer Zeit wo man zehnsäulige Façaden vorzog, musste er nothwendig unharmonisch und gedrückt erscheinen. Wie geneigt man zu so breiten Façaden war, zeigt unter anderen die zwölfsäulige dorische Fronte an dem eleusinischen Tempel, deren wir eben gedacht haben. Wollte man aber bei so breiten Giebeln den dorischen Styl beibehalten, so mussten die Baumeister versuchen, die Säule immer schlanker zu machen; ein Versuch, der nur misslingen konnte, weil das Charakteristische des Styls, die einfache, gedrungene Kraft dadurch verschwand, und die Details nüchtern und schwächlich werden mussten. Der Verfall des dorischen Baues hatte daher in der Richtung auf das Kolossale einen inneren Grund und diese Richtung führte nothwendig auf die zugleich schlankeren und geschmückteren Formen des korinthischen Styls. So finden wir denn auch schon in der vorigen Periode Spuren des wirklichen Verfalls der dorischen Baukunst, namentlich an einer Halle auf der Insel Delos, welche zufolge der auf den Ruinen erhaltenen Inschrift von König Philipp von Macedonien gestiftet worden. Hier, also an dem Werke einer Zeit, welcher die schönen attischen Bauten noch so nahe lagen, ist schon der Säulenstamm übermässig schlank, der Säulenabstand unerhört weit, das Kapitäl schwächlich, der Echinus desselben geradlinig, das Gebälk niedrig. Wir sehen schon jetzt dieselben Verhältnisse des verderbten dorischen Styls, welche auch in der späteren Römerzeit angewendet werden. Die Säulen einer Tempelruine zu Nemea haben ähnliche schlanke Verhältnisse, und auch das choragische Monument des Thrasyllus, von dem wir schon oben sprachen, kann hierher gerechnet werden, obgleich es freilich, da es

Digitized by Google

nur Grottenfaçade ist, geringere Bedeutung hat und also Abweichungen eher gestattete.

Auch im ionischen Styl fanden wir schon am Ende der vorigen Periode eine Neigung zu leichteren und schlankeren Verhältnissen und manche, nicht schöne Abweichungen im architektonischen Detail. An einem ziemlich gut erhaltenen pseudodipteralen Tempel zu Aezani in Phrygien, der dieser Periode anzugehören scheint, haben die Säulen eine Höhe von fast zehn Durchmessern, und an der Vorderseite Zwischenweiten von ungleicher Ausdehnung, indem sie sich nämlich von den Ecken nach der Mitte fast bis zur doppelten Breite erweitern. Die Ornamente des Frieses und der Säulen sind willkürlich und spielend, der geradlaufende Kanal zwischen den Voluten ist mit Ranken verziert und in den Kanelluren der Säulen sind unter dem Echinus kleine Vasen in Relief angebracht. Bei der Abnahme des strengeren und reineren Stylgefühls darf es uns nicht wundern, wenn nun auch die dorische und ionische Bauweise ihre Selbstständigkeit aufgeben und mit einander in Verbindung treten. Die Mischung dorischer und ionischer Elemente, die sich an römischen Werken, darunter auch an einem noch dieser Periode angehörigen, nicht selten findet, scheint in dieser Nachblüthe griechischer Kunst eingetreten zu sein. Die Ruinen von Agrigent geben mehrere Beispiele, besonders in dem sogenannten Grabmal des Theron, wo unter einem dorischen Gebälk Säulen stehen, die zwar dorische Kannellirung, aber attische Basen und ionische Kapitäle haben. Eine ähnliche Mischung findet sich auch an einem kleinen merkwürdigen Gebäude in Athen, das dieser Periode angehört, dem s. g. Windthurm, von Andronikus Kyrrhestes erbaut. Es ist achteckig und entspricht mit seinen Seiten den Richtungen der acht Winde, deren Reliefgestalten einen umlaufenden Fries bilden; ein Triton auf der Spitze des flach ansteigenden Daches diente als Windzeiger, und im Inneren befand sich eine Wasseruhr. Die Säulen, welche die beiden Eingangshallen tragen, sind wie die dorischen, ohne Basen, die Kannellirung dagegen ist ionisch, und die in der Nähe gefundenen Kapitäle (Fig. 86), die gewiss dazu gehörten, zeigen eine öfter vorkommende, in dem unteren Blattkranz korinthische, in dem oberen aber an ägyptische

Fig 86.



Kapitäl vom Thurm der Winde in Athen.

Vorbilder erinnernde Form. In der Nähe dieses Gebäudes stehen noch einige Bögen einer Wasserleitung, welche die Wasseruhr versorgte, diese Bögen sind aber nicht aus kleineren keilförmigen Steinen gebildet, sondern aus je einem Marmorblock in Form eines gekrümmten dreitheiligen Architrav geschnitten. Dies ist um so merkwürdiger, als den Griechen das Princip des Bogenschnittes damals gewiss nicht unbekannt war. Demokrit soll es bereits erfunden haben, und bei dem grossen Verkehr der Griechen mit Etrurien, wo dies Princip, wie wir sehen werden, schon früher in Anwendung kam, wäre es in der That auffallend, wenn sie dasselbe nicht kennen gelernt hätten. Es ist daher sehr merkwürdig und fast nur aus einer Abneigung gegen jede kleinliche oder künstliche Technik oder vielleicht noch eher durch eine Rücksicht auf die Gewohnheit der Arbeiter zu erklären, dass man dennoch hier, wo man doch die Bogen*form*, also den Schein der Wölbung, bezweckte, statt jenes wohlfeileren und bequemeren, ein so kostspieliges und minder zweckmässiges Mittel anwendete.

Während nun der dorische und ionische Styl in ihrer eigenthümlichen Schönheit vielfach getrübt erscheinen, wurde dagegen der korinthische Styl dieser Zeit, von dem wir freilich auch nur spärliche Reste besitzen, gewiss noch in grosser Reinheit, mit edelster Ausbildung aller Einzelheiten, mit grossem plastischen Geschmacke angewendet; denn so finden wir ihn ja auch noch in späteren römischen Bauten. Zu den schönsten Mustern desselben gehören einige in Eleusis gefundene Fragmente, die Kapitäle der Anten von der inneren Vorhalle zum Weihetempel und das Kapitäl einer als Träger eines geweihten Dreifusses dienenden Säule, das daher eine dreieckige Form haben musste. Zwar bemerken wir an ihnen bereits die in späterer, römischer Zeit immer weiter gehende Neigung, den vegetabilischen Schmuck des Kapitäls durch figürliche Ornamente zu bereichern, indem nämlich Masken und Greife an den Ecken angebracht sind, allein sie stehen in der scharfen Zeichnung der Blätter und' in der eleganten, geistreichen Behandlung des Ganzen den besten Mustern dieser Gattung, den Kapitälen vom Apollotempel zu Milet und vom Monument des Lysikrates, noch sehr nahe und gehören daher vermuthlich in den Anfang dieser Periode. Es ist höchst charakteristisch, dass gerade der dorische Styl, der, welcher der reinen hellenischen Sitte entsprach, zuerst verfallen musste, während der korinthische, eine unbestimmtere, sinnlich reichere, decorative Form, sich erhielt und überliefert wurde. Wir finden uns daher auch hier auf dem Punkte, wo das reine Hellenenthum aufgehört und die griechische Bildung die Form angenommen hatte, in welcher sie auch den Fremden am meisten zugänglich war.

Digitized by Google

Plastik und Malerei.

Die Plastik dieser Zeit war jedenfalls noch sehr bedeutend, sie erhielt und nutzte die geistige und technische Erbschaft ihrer Vorgänger[1]). Es wurde viel und gut gearbeitet, wenngleich so gewichtige Namen, wie die des Phidias und Praxiteles, Polyklet und Lysippus nicht mehr vorkommen. Auch hier machte sich die Neigung zum Kolossalen und Glänzenden geltend. So wurde in Rhodus, einer durch Handel bereicherten Insel, am Hafen eine Statue des Sonnengottes errichtet, die alle früheren Kolossalbilder übertraf. Sie war das Werk des Chares, eines Rhodiers, der sich in Lysippus Schule gebildet hatte, 70 Ellen oder 105 Fuss hoch, die Finger grösser als sonst ganze Statuen zu sein pflegten. Zwölf Jahre brachte er bei der Arbeit des Erzgusses zu, indem er die Theile einzeln formen und giessen, und dann zusammensetzen musste. Vergleichen wir diese Arbeit mit den kolossalen Bildern der Perikleischen Zeit, die freilich noch bedeutend in der Grösse zurückblieben, so ist bei diesen der strenge Styl zu erwägen, wodurch der Vergleich mit dem Leben ausgeschlossen wurde und das Kolossale als ein Ausdruck des Uebernatürlichen, als die angemessene Erscheinung göttlicher Hoheit, sich darstellte. Hier aber, wo das Bild dem Styl der Zeit gemäss in den bewegten Formen des individuellen Lebens ausgeführt war, musste diese gewaltige Ausdehnung eine entgegengesetzte Wirkung hervorbringen, sie musste die Formen leer und bedeutungslos machen, und erschien als eine hohle Anmassung. Nur 54 Jahre stand dieser Koloss, ein Erdbeben warf ihn, wie zur Rüge des menschlichen Hochmuths, zu Boden.

Von da an scheint sich in Rhodus eine eigene Schule gebildet zu haben, welche der Kunstrichtung, die wir in der Niobegruppe haben kennen lernen, am nächsten verwandt war, nur dass sie in der Darstellung des Pathetischen noch einen Schritt weiter ging. Wie weit

---

1) Plinius (H. n. 34, 52. in der chronologischen Uebersicht, die er vorausschickt) scheint eine Unterbrechung der Kunst in dieser Periode anzunehmen. Nach den Künstlern, denen er die 121 Ol. anweist, habe die Kunst aufgehört, sei dann aber wieder Ol. 156 aufgeblüht, indem die späteren Künstler zwar weit hinter den früher genannten zurückblieben, aber doch rühmenswerth waren. Er weist ihr also einen Stillstand von etwa 150 Jahren, von der Zeit bald nach dem Tode Alexanders bis zur römischen Besitznahme von Macedonien, an. Seine Bemerkung bezieht sich wahrscheinlich nur auf die Erzgiesser, da sie in dem vom Erzguss handelnden Buch vorkommt, indess ist sie auch in dieser Beschränkung schwerlich genau. Vgl. Brunn Gesch. der griech. Künstler I, 504 ff. 515.

Digitized by Google

man darin ging, beweist schon jenes merkwürdige Werk des rhodischen Künstlers Aristonidas, der nach der Mittheilung des Plinius, um die Raserei des Athamas auszudrücken, wie er nach Herabstürzung seines Sohnes Learchus reuig dasitzt, Erz und Eisen mischte, damit die durch den Glanz des Erzes hindurch schimmernde Rostfarbe des Eisens die Schamröthe wiedergebe. Besonders aber entstand durch diese Richtung

Fig 87.



Die Gruppe des Laokoon.

eine Vorliebe für Gruppen im eigentlichen Sinne des Wortes. Schon früher hatte man bei der Darstellung einer Handlung durch mehrere freistehende Statuen, wie sie beispielsweise in Giebelfeldern vorkam oder auch sonst zwei Figuren mit einander verbunden und so kleinere Gruppen gebildet, aber immer doch so, dass die Sonderung der Gestalten, und dadurch die Ruhe epischen Vortrages vorherrschend blieb.

Digitized by Google

Jetzt dagegen liebte man Momente eines leidenschaftlichen Handelns, gewissermaassen die Katastrophe des Herganges unmittelbar zur Anschauung zu bringen und durch mehrere, auch äusserlich verbundene, unter einander verschlungene Gestalten darzustellen. Eine Aufgabe, die eigentlich dem Gebiete der Malerei angehört und daher manches den höheren Gesetzen der Plastik entgegenwirkendes mit sich bringt, die aber auch ausser dem Werthe der Ueberwindung grosser technischer Schwierigkeiten, mancherlei feine Wechselwirkungen sowohl in Beziehung auf geistigen Ausdruck als auf die Erscheinungen der Formen und des Lichtes gewährt, und also wohl eine Erweiterung des Kunstgebiets genannt werden darf.

Das Vorzüglichste, was wir in dieser Weise kennen, ist die berühmte Gruppe des Laokoon (Fig. 87), gewiss aus dieser Zeit[1]), ein Werk der rhodischen Bildhauer Agesander, Polydorus und Athenodorus. Der Gegenstand gehört bekanntlich dem Kreise der troischen Sagen an. Als die Troer sich rüsteten das hölzerne Ross, in dessen Schooss die griechischen Helden verborgen waren, in die Stadt aufzunehmen, ahnete Laokoon, der Priester Neptuns, das Verderben und warnte eifrig. Für dieses Widerstreben gegen die Pläne der Götter wurde er gestraft, zwei gewaltige Schlangen entwinden sich dem Meere, eilen geraden

[1]) Seit den Tagen Winkelmanns und Lessings findet eine Meinungsverschiedenheit über die Entstehungszeit des Laokoon statt, indem die Einen ihn, wie der Verfasser dieses Buchs, in die rhodische Schule, die Anderen und mit ihnen auch der Bearbeiter dieser Auflage, in die Zeit des Kaisers Titus setzen. Die letztere Ansicht stützt sich besonders auf die einschlägige Stelle des Plinius (36, 38), welche so lautet: Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consili sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Die Worte de consili sententia seien nämlich nach Lachmanns richtiger Erklärung nur zu übersetzen „auf Entscheid des Rathes" und zwar wie der Zusammenhang ergebe, des kaiserlichen Rathes, des Rathes des Titus, welcher den drei Rhodiern diese Aufgabe gestellt habe. Diese Erklärung, die eine Zeitbestimmung enthalten würde, wird von der anderen Seite bestritten. „Der Ausdruck nähert sich allerdings dem Curialstyl, aber offenbar ist er gewählt mit Rücksicht auf die Schwierigkeit des von den Künstlern zu lösenden Problems, welche Plinius uns ausführlich genug darlegt; nämlich den Vater, die zwei Söhne, die vielfältigen Windungen der zwei Schlangen in einem einzigen Marmorblocke darzustellen. Dieser scheinbare Widerstreit zwischen der Natur der Aufgabe und der Möglichkeit einer Lösung findet endlich eine alle Forderungen befriedigende Erledigung durch die Vermittelung der consili sententia, der allseitigen Ueberlegung der zu dem einen Werke vereinigten Künstler, welche diesen Widerstreit wie durch einen Richterspruch entscheiden". Brunn, Gesch. der griech. Kunst I. 476 ff.

Digitized by Google

Weges zum Altar, wo Laokoon opfert, umschlingen und tödten ihn mit seinen Knaben. Dieser Moment ist hier dargestellt; wir sehen den Vater und zwei jugendlich zarte Söhne von den gewaltigen Schlangen umschlungen; der jüngere Knabe sich bereits im Todeskampfe windend, der ältere noch ganz unverletzt, voll Mitleid zum Vater aufblickend, dieser zwischen beiden, am meisten von der Wuth der Ungeheuer ergriffen, auf den Altar niedergedrückt, das Haupt zum Himmel gewendet, den eignen Schmerz und das Leiden der Kinder emporrufend. In allen Theilen ist das Werk meisterhaft durchgeführt. Die ganze Anordnung, die pyramidalische Gestalt der Gruppe (welche die höchste Einheit der Handlung hervorbringt und die geschickte Unterordnung der Seitenfiguren unter die Hauptperson begünstigt), die Schönheit der Linien, die Charakteristik desselben Gefühls in den drei verschiedenen Gestalten, die treffliche Ausführung der Körper, vor allem aber der tiefe und dabei so edle und rührende Ausdruck des Schmerzes verdienen die höchste Bewunderung. Man hat die Gruppe mit Recht eine Tragödie in drei Akten genannt, im Vater der mittelste, in welchem Energie und Pathos am höchsten. Man sieht die Muskeln des kräftigen Körpers durch den Schmerz gespannt und aufgeschwellt, die Brust durch den beklemmten Athem gehoben, den Unterleib eingezogen durch den Seufzer, welchen der klagende Mund ausstösst. In diesem höchsten Körperschmerze aber hält ihn der Geist noch aufrecht, er mässigt den Ausbruch der Klage, im Hinblick auf die Pein der Kinder empfindet er das eigene Leiden weniger. Er klagt, aber er schreit nicht, sein Antlitz hat einen leisen Zug des Unmuths, des Vorwurfs über die unverdiente Strafe, in den Falten der Stirn sieht man, wie noch die Kraft der Seele mit dem körperlichen Schmerze ringt. Es ist in jeder Beziehung ein tiefes, edles Kunstwerk.

Bei alledem ist doch nicht zu läugnen, dass diese Darstellung des Leidens weiter geht, als es die ruhige Würde des Phidias und selbst der reine Geschmack der Schule des Skopas und Praxiteles geduldet haben würde. Sie ist nicht frei von einem Streben nach Effect, man möchte sagen von einem theatralischen Charakter; man findet schon eine fast absichtliche Entwickelung psychologischer und anatomischer Kenntnisse. Die Gruppe der Niobe hat einen höchst verwandten Gegenstand, auch da das Leiden durch eine Strafe der Götter, der eigene Schmerz mit dem Mitgefühl der Kinder; wie ganz anders, wie viel würdiger ist er aber da gefasst, und dennoch wie viel ergreifender!

Wir bemerken in der griechischen Tragödie, dass die blutige Katastrophe, der Moment des Mordens, fast niemals auf der Bühne vorgeht. Der Grund ist offenbar nicht, den Zuschauer zu schonen, ihm das Aeus-

Digitized by Google

serste zu ersparen. Vielmehr wird der Schmerz möglichst entwickelt; hinter der Bühne hört man den Todeskampf, den Schrei des Sterbenden, dann werden die Pforten des Palastes geöffnet, man sieht den Leichnam, die Nahverwandten lassen die Klage in den gewaltigsten, schmerzvollsten Tönen lang ausdauernd erschallen. Der lange Schmerzgesang mit seinen einfachen Ausrufungen zeigt deutlich, dass er nicht bloss gesprochen, sondern in tieferschütternden Weisen vorgetragen wurde. Man kennt die grosse Wirkung der Musik auf die Griechen; gewiss brachte dieser Gesang die tiefste, schmerzlichste Bewegung bei den Zuhörern hervor. Auf eine weichliche Milderung war es also nicht abgesehen, sondern ein anderer künstlerischer Grund muss die Dichter zu jener Enthaltsamkeit bestimmt haben, und ich glaube ein völlig richtiger. Nicht die äussere Erscheinung bewegt uns, sondern das, was wir empfinden. Schon bei wirklichen Ereignissen können wir dies wahrnehmen. Jeder, der sich selbst und andere beobachtet, muss es bemerken, dass die sinnliche Erscheinung eine gewisse Kälte mit sich führt. Der erste Anblick einer geliebten Leiche erschüttert uns bis ins innerste Mark, treibt die Thränenströme und den lauten Ausruf des Schmerzes hervor; bei fortdauernder Nähe aber befällt uns ein Gefühl der Gewöhnung, die leblose Erscheinung wird uns eine materielle, äussere, sie nimmt schon etwas von der Gleichgültigkeit an, welche jeder sinnliche Stoff für uns hat; erst wenn sie wieder entfernt ist, bemächtigt sich die Phantasie des Gegenstandes und das Gefühl des Schmerzes entwickelt sich nun in seiner Tiefe. Noch viel mehr gilt dies von der Kunst, wo nichts Persönliches mitwirkt, sondern etwas Fremdes uns ergreifen soll. Da kommt es vor Allem darauf an, die Phantasie des Zuschauers zu erregen. Um dies zu bewirken, muss die Kunst ihr wohl entgegenkommen, ihr Stützpunkte darbieten, an denen sie sich erhebt, nicht aber den Gegenstand in seiner ganzen sinnlichen Breite erschöpfen. Wollte sie ihr alles vorlegen, ihr nichts übrig lassen, so würde ihre Wirkung geringer sein. Sehr deutlich können wir das wahrnehmen, wenn wir selbst den Versuch machen, das, was der Künstler verhüllt, uns vollständig auszumalen; schon dies schwächt die freie Wirkung des Werks. Das Sinnliche ist überall nur ein Mittel des Geistigen, wenn es überwiegend wird, ertödtet es dies; der Moment des sinnlichen Leidens ist daher nicht der vorzugsweise wirksame. Hauptsächlich gilt dies für die bildende Kunst, denn in der Poesie ist schon das Medium der Sprache ein geistigeres, und auf der attischen Bühne hinderte die Maske und gewiss auch die musikalische Begleitung eine grob sinnliche Auffassung, so dass mit Recht in den besseren Zeiten die Plastik noch nicht so weit ging wie die Tragödie. Diese schonende Rücksicht auf

Digitized by Google

die Phantasie, dieses Maasshalten in der vollen sinnlichen Wahrheit ist nun der griechischen Kunst durchaus eigen. Es mochte wohl kein ausgesprochenes Princip sein, es war diesem Volke von so lebendiger Phantasie natürlich. Den Künstler riss das Feuer des eigenen Gefühls fort und er rechnete auf die entgegenkommende Erregbarkeit der Beschauer.

Es hängt dies zusammen mit dem was man die Ruhe der griechischen Kunst nennt. Eine todte starre Ruhe, wie die der ägyptischen Statuen, war ihr immer sehr fremd, vielmehr strebte sie recht eigentlich nach Leben, und wir haben ja gesehen, wie in einer früheren Periode sich dies Bestreben sogar oft auf eine gewaltsame, unharmonische Weise äusserte. Von diesem Uebermaasse hielt sich die schönste Zeit der griechischen Kunst frei, aber ihre Ruhe war nur die Erhebung über jene leidenschaftliche Weise; das Belebende, Kräftige in jener blieb erhalten, es erschien nur gemässigt und geläutert. Der Ausdruck einer sinnlichen, leidenschaftlichen Kraft ist daher auch in den meisten Götterbildern zu erkennen, aber die Aeusserung wurde vermieden; in diesem Sinne war schon der Charakter der Gestalten gebildet, in diesem Sinne wurde der Moment behandelt. Bei Darstellungen der Leidenschaft und des Schmerzes kam es daher darauf an, diese Ruhe in der Bewegung zu erhalten. Das was in der Wirklichkeit sich gewaltsam, unharmonisch äussert, wurde hier in ein edles, rhythmisches Maass gebracht. Daher wurde denn auch der Moment oder doch die Anordnung so gewählt, dass das, was nur in sinnlich gewaltsamster Weise sich äussern konnte, vermieden, aber die tiefste geistige Bewegung beibehalten wurde. Wir haben schon bei der allgemeinen Betrachtung des griechischen Kunstsinnes gesehen, wie dies auch mit sittlichen Ansichten zusammenhing. Das Ethos sollte mit dem Pathos verbunden werden, die Ruhe des Charakters auch in der Leidenschaft bewahrt bleiben. Daher fordern die Philosophen, besonders Aristoteles, bei der Kunst eine Katharsis, eine reinigende Wirkung für das Gemüth, sie soll die Gemüthsbewegungen edel darstellen, damit sie die Lust daran in der Seele bilde, sie soll der Leidenschaft ihr ideales Abbild entgegenhalten, um sie zu heilen und zu reinigen. Man hat in neuerer Zeit bekanntlich so viel von dem Styl, als einem Erforderniss der höheren Kunst gesprochen; wenn ich nicht irre, besteht er hauptsächlich in dieser Ruhe in der Bewegung, in dem Mässigen, welches das Momentane zum Ewigen erhebt, das Leidenschaftliche läutert.

So war es eine doppelte, allerdings innerlich zusammenhängende Rücksicht, welche Darstellungen wie die des Laokoon in der schönsten Zeit nicht aufkommen liess, eine künstlerisch psychologische und eine

Digitized by Google

sittlich ästhetische. Freilich sind beide dem Erfinder des Laokoon noch nicht fremd. Seine Auffassung zeigt uns nicht bloss die gewaltsamen Aeusserungen sinnlichen Schmerzes, sondern ein geistiges, männliches Erheben darüber, seine Ausführung geht zwar schon ziemlich weit in detaillirter Naturwahrheit, aber sie bleibt auch da noch in den Schranken des edleren Styls; indessen ist dennoch jenes Erheben schon

Fig. 88.



Die Gruppe des farnesischen Stiers.

mehr die stoisch-herbe Bewältigung, wie sie in der römischen Zeit sich ausbildete, als der reine Aufschwung der Seele, und das Sinnliche des Schmerzes hat jedenfalls an unserem Mitgefühl einen grossen Antheil.

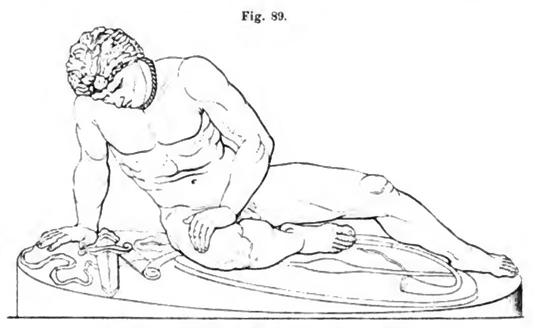
Die andere bedeutendste Gruppe, welche uns übrig geblieben, ist wahrscheinlich auch ein Werk dieser Zeit; sie ist unter dem Namen des Farnesischen Stiers bekannt, und jetzt mit den übrigen Stücken der Farnesischen Erbschaft in Neapel (Fig. 88). Plinius erwähnt ihrer

Digitized by Google

als von Rhodus nach Rom gebracht und nennt die Künstler Apollonius und Tauriscus aus Tralles. Auch hier ist der Gegenstand ein sinnlich-tragischer. Antiope, die Mutter des Amphion und Zethus, die sie als Jungfrau dem Zeus geboren, war ebendeswegen der Dirce, der Gemahlin des Lykus, zur Peinigung übergeben, sie entsprang zwar, wurde aber wieder entdeckt, gerade als Dirce eine bacchische Feier auf dem Kithäron beging. In bacchischer Raserei, zum Theil auch durch Eifersucht gequält, gab Dirce den Befehl, ihre Nebenbuhlerin von einem wüthenden Stier schleifen zu lassen, da aber erscheinen die Söhne der Antiope, erkennen ihre Mutter und die der Antiope zugedachte Strafe wird an der Dirce vollzogen. Der Moment der Gruppe ist der, wo die Jünglinge die unglückliche Dirce an die Hörner des wüthenden Thieres anbinden. Sowohl in der Anordnung als in geistiger Wirkung steht diese, der Masse nach bedeutend grössere Gruppe hinter dem Laokoon weit zurück; es fehlt ihr sowohl an einer architektonischen Einheit als an einem geistigen Mittelpunkte des Interesses. Die Gestalten haben in der Heftigkeit ihrer Bewegungen etwas Theatralisches, die Linien durchschneiden sich unruhig; das Ganze ist nicht viel mehr als ein sinnlich imposanter Schmuck eines öffentlichen Platzes. Wir müssen übrigens bei dieser Gruppe darauf aufmerksam machen, dass sie sehr stark und wie es scheint, nicht überall richtig ergänzt ist.

Ziemlich gleichzeitig mit der Schule von Rhodus scheint in Pergamum eine nicht unbedeutende Kunstblüthe geherrscht zu haben. Mehrere

Fig. 89.



Der sterbende Gallier im capitolinischen Museum.

Künstler, sagt Plinius, Isigonus, Phyromachus, Stratonikus, Antigonus stellten die Schlachten des Attalus und Eumenes gegen die Gallier dar Auf diese Darstellungen, die in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts

Digitized by Google

entstanden, bezieht man nicht ohne Wahrscheinlichkeit zwei hochgefeierte, einander sehr nah verwandte Werke, den **sterbenden Fechter** im capitolinischen Museum (Fig. 89) und die **Pätus und Arria** genannte Gruppe in der Villa Ludovisi (Fig. 90). Diese Benennungen sind nun freilich nicht richtig, beide stellen Gallier dar, welche in edlem Barbarenstolze den Tod der Knechtschaft vorziehen. Jener ist bereits von

Fig. 90.



Gallier und sein Weib in Villa Ludovisi.

der tödtlichen Wunde überwältigt, er liegt auf seinem Schild, den er nur mit seinem Leben dem Feinde lässt, kaum noch fähig sich aufrecht zu halten, das Haupt mit stieren Augen schon geneigt, während der andere, nachdem er zuerst sein ihm am Arm hängendes Weib getödtet, nun auch in wilder Leidenschaft sich selbst das Schwert in die Brust stösst. Dies sind andere Aufgaben als wir bis dahin fanden,

Digitized by Google

hier ist nicht jene friedliche Schönheit, jenes sanft Elegische, wie es über der Darstellung sterbender Hellenen ausgebreitet ist, hier galt es überhaupt nicht, idealere Schönheit zu bilden, sondern das Wesen eines Barbaren in Körperformen und Benehmen selbst auf Kosten der Schönheit charakteristisch ergreifend darzustellen und diese Aufgabe ist mit Meisterschaft gelöst. Man vergleiche, um sich der Eigenthümlichkeit dieser Werke bewusst zu werden, das unter dem Namen des Pasquino bekannte, in Rom befindliche Fragment einer öfter wiederholten Gruppe, das zwar auch dieser Periode zugeschrieben ist, aber wohl etwas höher hinaufreicht. Es stellt den Menelaos dar, wie er in tiefstem Schmerz mit klagend zum Himmel gerichteten Blick den entseelten, jugendlich schönen Körper des Patroklus ergriffen hat um ihn davonzutragen. Auch hier eine hoch pathetische Situation, aber verklärt durch die reinste, idealste Schönheit, ähnlich wie in der Niobegruppe.

In neuester Zeit hat man scharfsinnig noch einige andere Reste der pergamenischen Schule in unserem Denkmälervorrath nachgewiesen. Auf der Akropolis von Athen befanden sich als Weihgeschenke des Königs Attalus vier Kampfgruppen in Figuren von 3 Fuss Höhe ausgeführt, nämlich der Giganten- und Amazonenkampf, die Schlacht bei Marathon und die Vernichtung der Gallier in Mysien. Mehrere in verschiedenen Museen erhaltene Statuen stimmen im Gegenstand und im Maass damit überein und sind auch im Styl jenen oben besprochenen Werken sehr ähnlich.

Wenn wir in den pathetischen Werken der rhodischen und pergamenischen Schule einen Zusammenhang mit den Schöpfungen der jüngeren attischen Kunst erkennen, so ist dies nicht minder hinsichtlich der übrigen künstlerischen Bestrebungen dieser Zeit der Fall. Schon in den Werken des Praxiteles lagen, wie wir oben bemerkten, die Keime zu einer Richtung auf das Weiche und Ueppige, die im weiteren Verlauf von dem reinen Adel der Kunst abführen und bedenkliche Schöpfungen hervorrufen musste. Die Kunst dient jetzt vielfach einem weichen Sinnenreiz und nichts ist charakteristischer für sie, als die allen Anzeichen zufolge dieser Periode angehörige Schöpfung des Hermaphroditen, an der sich zwar das höchste technische Raffinement entwickeln konnte, die aber immer sittlich anstössig bleibt. Daneben finden wir, auch durch Praxiteles vorbereitet, eine Richtung auf das Idyllische und Naive, welche den gleichzeitigen Erscheinungen auf dem Gebiet der Poesie verwandt ist. Dahin gehört der Künstler Boëthus, der durch Kinderfiguren, namentlich durch die vielfach in Copien erhaltene Statue eines Knaben, der seine Kräfte an einer Gans probirt, berühmt war. Die schöne auf dem Capitol befindliche Broncefigur des Dornausziehers,

Digitized by Google

welche man dieser Zeit zugeschrieben hat, scheint nach dem strengeren Styl im Kopf und Haar einer früheren anzugehören, dagegen können die in vielen Museen vorkommenden Statuen eines flötenden, angelehnt stehenden Satyrknaben, die jenem Satyr des Praxiteles verwandt nur noch idyllischer und naiver sind, wohl als Werke dieser Kunstrichtung betrachtet werden.

Auch auf dem Gebiet der Götterdarstellungen scheinen noch bedeutende und eigenthümliche Schöpfungen entstanden zu sein. So zu-

Fig. 91.



Apoll vom Belvedere.

nächst ein berühmtes und vielbesprochenes Werk, der s. g. Apoll vom Belvedere, im Vatican (Fig. 91). Zwar ist seine Entstehungszeit eben-

Digitized by Google

sowenig wie der Künstler, von dem es herrührt, bekannt, und manche Gründe sprechen dafür, dass wenigstens diese Statue erst in der Kaiserzeit und in Italien gearbeitet sei. Gewiss wäre dieses, wenn, wie einige Sachkundige behauptet haben, der Marmor nicht griechischer, sondern carrarischer wäre; indessen wird dies von anderen bestritten oder bezweifelt[1]). Der Fundort Capo d'Anzo, das alte Antium, war ein Lieblingsaufenthalt der ersten Cäsaren, Caligula's und Nero's Geburtsort, und daher erst in dieser Zeit besonders begünstigt. Allein bekanntlich war ja Italien reich genug an griechischen Werken, und es war nicht wohl denkbar, dass alles, was in einem Palaste aufgestellt werden sollte. erst für denselben gefertigt wurde[2]). Wäre aber auch dies Exemplar wirklich so spät entstanden, so folgt daraus nicht, dass es das Original sei. Es ist sogar nicht wahrscheinlich, dass man das Hauptexemplar eines so vorzüglichen Werkes in dem kleinen Städtchen gelassen hätte, und die geniale Ausführung ist kein Hinderniss, es für eine Copie oder Nahahmung zu halten, da wir durch viele Beispiele, namentlich durch manche in mehreren Exemplaren auf uns gekommene Statuen uns von der Vortrefflichkeit antiker Copien eine sehr grosse Vorstellung machen können[3]).

Bekanntlich zeigt diese, durch Nachbildungen aller Art verbreitete Gestalt den Gott männlich jugendlich, in schreitender Stellung, den linken Arm mit dem Zipfel der Chlamys horizontal gehoben, das Haupt in leichter kühner Bewegung, in die Ferne schauend. Die edelsten, leichtesten Formen jugendlicher Kraft und schlanker Männlichkeit geben das würdige Bild einer höheren Natur, Blick und Haltung sind die trefflichste Versinnlichung des Fernhintreffenden, wie Homer den Apollo nennt. Ueber die Bedeutung dieser Auffassung ist viel gestritten; eine gewöhnliche Tempelstatue, die einfache Darstellung des Gottes in seiner charakteristischen Gestalt, ist sie gewiss nicht, dafür ist alles zu momentan, zu individuell, sie bezieht sich vielmehr augenscheinlich auf einen bestimmten mythischen Hergang. Die gewöhnliche Erklärung denkt an den Sieg über den Drachen Python, etwa an den Augenblick, wo der Drache von den Pfeilen des Gottes gefallen oder im Fallen begriffen ist;

---

[1]) Vgl. Feuerbach, Vatican. Apollo p. 418 ff.

[2] Die Folgerung aus dem Fundorte auf die Zeit ist eine allzugewagte. Der Farnesische Hercules, die berühmte Flora, der Farnesische Stier sind in den Thermen des Caracalla gefunden. Wer möchte sie aber für Arbeiten aus der Zeit dieses Kaisers halten?

[3]) Ein neuerlich in Rom zum Vorschein gekommener, freilich nicht vollständig erhaltener Marmorkopf, der in den Dimensionen genau mit dem der belvederischen Statue übereinstimmt, dieselbe aber an Freiheit und Grossartigkeit der Behandlung bedeutend übertrifft, steht gewiss dem Original dieser Statue näher.

Digitized by Google

Andere glauben hier den Apoll als den Schützenden, der die Pest vertreibt, oder gar als den verderblichen, Pestbringenden, etwa so wie er im Anfange der Ilias erscheint, deuten zu können. Auch an eine Darstellung aus den Eumeniden des Aeschylus ist gedacht, und zwar an den Moment, wo der Gott die Furien, die es wagen, selbst in seinem Tempel zu Delphi den Muttermörder Orestes anzufallen, mit stronggebietenden Worten aus dem Heiligthume hinausweist. Aber alle diese Erklärungen sind durch eine neuere Entdeckung widerlegt, die freilich auch wieder zwischen mehreren Möglichkeiten schwanken lässt. Es ist nämlich eine kleine, schon früher in Griechenland gefundene und jetzt im Besitz des Grafen Stroganoff in Petersburg befindliche Broncefigur bekannt geworden[1]), die in allem Wesentlichen mit der Statue des Belvedere übereinstimmt, an der sich aber auch die linke Hand, die an jener restaurirt ist, erhalten hat und zwar nicht mit dem Bogen, der für jene allgemein vorausgesetzt wurde, sondern mit dem alten Schrecksymbol der Aegis. Dies war demnach auch das Attribut der berühmten Marmorstatue und der Gott könnte wie in einer Scene der Ilias gedacht sein, wo er mit der Aegis bewaffnet die Griechen in die Flucht treibt, wenn nicht vielmehr nach einer geistreichen, mehrfach gebilligten Vermuthung statt der Achäer die Gallier als Gegner des Gottes zu denken sind, deren Angriff auf Apollos Heiligthum, Delphi, im Jahre 278 nach der Sage durch den Gott selbst, der in übermenschlicher Schönheit und unter drohendem Unwetter ihnen erschienen sein soll, abgewehrt wurde.

Welches aber auch der Moment sein möge, so ist die Statue in den edelsten Verhältnissen mit grossem künstlerischen Verstande gebildet, und ein Hauch poetischer Begeisterung weht aus ihr dem Beschauer entgegen. Winkelmanns enthusiastische Beschreibung dieses Kunstwerks[2]) ist berühmt, und zu schön, als dass ich es mir versagen dürfte, einige Stellen daraus anzuführen. Er sieht darin das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, die der Zerstörung entgangen sind. „Der Künstler," sagt er, „hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut und nur eben soviel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen. Dieser Apoll übertrifft alle anderen Bilder desselben so wie der des Homer den der folgenden Dichter. Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Grösse. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysium, bekleidet die reizende Männlichkeit

---

1) Vgl. Stephani, Apollon Boedromios. Petersburg 1860.

2) Werke Th. VI. S. 259.

Digitized by Google

vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanfter Zärtlichkeit auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert; keine Adern noch Sehnen erhitzen diesen Körper. Von der Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth blähet sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süssigkeit, wie unter den Musen." So ergiesst sich Winkelmann in seiner begeisterten, uns schon etwas veraltet klingenden, aber darum nicht weniger schönen Sprache noch weiter. Er vergisst, wie er sagt, alles Andere über dem Anblick dieses Wunderwerkes und nimmt selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen.

Auch diese Begeisterung können nun zwar die heutigen Kunstkenner nicht ganz theilen. Durch die Kenntniss der Bildwerke vom Parthenon sind wir an eine einfachere, ruhigere Haltung gewöhnt; wir werden uns nicht verhehlen können, dass in dieser Darstellung des Gottes schon etwas Absichtliches, Theatralisches, wenn auch nur in geringem Maasse, enthalten ist. Die fast über die Natur schlanken Glieder, der bedeutungsvolle Ausdruck des Kopfes, Einzelheiten, die an Fehler streifen und doch die Schönheit des Ganzen erhöhen, die rasche Bewegung, bei der mit grosser Kunst und Absicht alles für eine momentane Aeusserung concentrirt ist, alles dieses hat etwas Modernes und Anspruchsvolles. Wir finden darin eine Vorstellung des Ideals, wie sie Winkelmann selbst in dieser Stelle sehr deutlich ausspricht, wo eben nur so viel von der Materie aufgenommen ist, als nöthig war, um die Absicht des Künstlers auszuführen, mithin ein Ueberwiegen des Geistigen, während wir von dem Kunstwerke eine völlige und gleichmässige Durchdringung der beiden Elemente, des Geistigen und des Materiellen fordern. Es ist jene subjective Idealität, ein vereinzelter Gedanke, nicht eine verkörperte Vorstellung des Volks. Bei alledem aber ist der Gedanke des Werkes so schön, der Gott der Musen und der Begeisterung mit so vollem poetischen Feuer dargestellt, dass jeder Unbefangene einen Anklang dieser Begeisterung empfinden muss. Dabei hat auch die Ausführung und die Naturwahrheit nicht durch dies enthusiastische Streben gelitten, und es ist eine Schönheit und Eleganz der Linien in den Umrissen der Figur, welche das Auge besticht. Man kann, glaube ich, den vaticanischen Apoll am Besten dadurch charakterisiren, wenn man ihn das geistreichste Bildwerk des Alterthums nennt, womit denn ebensowohl auf die Vorzüge als auf das Mangelhafte der

Digitized by Google

Richtung, welcher er angehört, hingedeutet ist. In welche andere Epoche könnte man daher ein solches Werk mit grösserer Wahrscheinlichkeit setzen, als in die Alexandrinische, in die Zeit des epigrammatischen Scharfsinns, wo die frische Unbefangenheit der früheren Zeit verloren war, wo aber die Epigonen des alten Griechenlands mit Empfänglichkeit und Enthusiasmus die geistigen Schätze ihrer Vorfahren durcharbeiteten. Da ist es denn sehr begreiflich, dass ein genialer, noch mit allen Mitteln der Technik vertrauter Künstler sich in platonischem Sinne für eine höhere Idee begeistert, und so dies herrliche und eigenthümliche Werk hervorgebracht hat, dem vielleicht nichts fehlt, als die reine Anspruchslosigkeit der früheren Zeit.

Unter den auf uns gekommenen Werken des Alterthums mögen noch mehrere dieser Zeit zuzuschreiben sein, namentlich die berühmte Artemis von Versailles (Fig. 92), die sich jetzt im Louvre befindet, ein in allen Beziehungen dem Apoll sehr verwandtes Werk, ferner die Ariadne (früher Kleopatra genannt) im Vatican, ein herrliches, schlafendes Weib in den edelsten Formen, und der barberinische Faun (jetzt in München), das geistreichste Bild der Trunkenheit. Ausserdem aber ist uns eine Anzahl schöner Porträtstatuen erhalten. Allerdings waren viele Porträte in dieser üppigen Zeit ohne Zweifel nur Producte der Schmeichelei; es wird berichtet, dass die Athener dem Demetrius Phalereus nicht weniger als 360 Statuen setzen liessen, welche sie, als er bei dem Andringen des anderen Demetrius, des Poliorketes, verjagt wurde, wieder

Fig. 92.



Artemis von Versailles.

Digitized by Google

umstürzten. Andrerseits war aber gerade die geistreiche und treffende Wiedergabe des individuellen Lebens auch in seinen feineren Zügen eine der Kunstrichtung dieser Zeit entsprechende Aufgabe. Wir können aus Andeutungen des Plinius entnehmen, dass die Porträtkunst der früheren Zeit eine idealere Richtung hatte und bestrebt war, „edle Männer noch edler darzustellen", die Büsten des Perikles, die zum Theil sogar noch Spuren des alterthümlichen Styls zeigen, vor Allem aber die wundervoll einfache und grossartige Statue des angeblichen Phocion im Vatican und, wenn auch in geringerem Grade, die Meisterstatue des Sophokles im Lateran, können uns eine Vorstellung von den Porträten der früheren Zeit geben. Statt dieser idealeren Auffassung machte sich aber später, besonders, wie es scheint, durch Lysippus und seine Nachfolger, die Neigung zu einer mehr individuellen, charakteristischen Darstellungsweise geltend, wie wir sie in den Porträten dieser Zeit bemerken. Unter ihnen sind besonders hervorzuheben die geistreich und meisterhaft behandelten Statuen der Komödiendichter Posidippus und Menander im Vatican, ferner die Statuen des Aristoteles in Palast Spada in Rom und des Aeschines in Neapel.

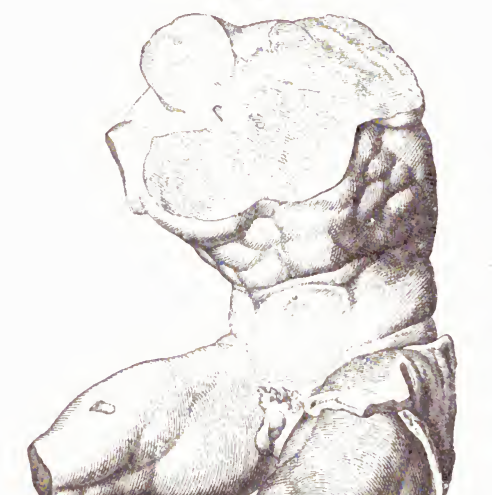
Auch aus dem Ende dieser Periode sind uns mehrere Werke erhalten, die wenn auch zum grossen Theil abhängig von den Erfindungen früherer Meister, doch noch eine bedeutende künstlerische Kraft voraussetzen. Dahin gehört vor Allem der Torso des Vatican (Fig. 93), eines der bewundernswürdigsten plastischen Werke des Alterthums, der Inschrift zufolge von einem sonst unbekannten Apollonius von Athen. Dieses Fragment, dessen Kopf, Arme und Beine leider fehlen, zeigt den Körper eines sitzenden Mannes in kräftigem Alter. Seine Muskeln sind stark, wie durch Kämpfe herausgearbeitet, aber keinesweges hart, sondern in lebensvoller Weiche, mit dem schönsten Schwunge der Linien, die wie sanfte Wellen in einander schmelzen. Wenn die Verstümmelung dieses Meisterwerks zu bedauern ist, so hat sie für uns den Vortheil, uns recht ausschliesslich auf den Theil der antiken Kunst hinzuweisen, in welchem sie am Grössesten war, auf die bedeutsame Behandlung des Körpers. Mehr als vor irgend einem anderen Werke fühlen wir hier, wie jede Muskel Leben und geistiges Leben ist, und wie eine göttliche Hoheit sich mit der vollsten Wirklichkeit verbindet. Man glaubt mit Grund, dass der Torso einen ruhenden Hercules darstellt, „wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt, und die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat"[1]). Dass wir die Darstellung eines Gottes sehen, ist nicht zu

[1]) Winkelmann, Th. VI. S. 167.

Digitized by Google

bezweifeln, denn die Gestalt zeigt nur das Nothwendige der menschlichen Bildung, alles Zufällige ist verschwunden, Adern und Sehnen sind nicht sichtbar. Aber während sonst der ideale Charakter leicht eine der Natur nicht angemessene Einförmigkeit hervorbringt, ist hier

Fig. 93.



Torso des Hercules.

zugleich das volle sinnliche Leben, die natürlichste Behandlung des Fleisches; Ideales und Wirkliches sind verschmolzen wie in keinem anderen Werke ausser den Sculpturen des Parthenon. Doch können wir vielleicht in feinen Zügen an diesem Hercules ein gewisses Bewusstsein der Kunst bemerken, das der Einfachheit des hohen Styls nicht ganz

Digitized by Google

entspricht, so dass wir wohl mit Recht auf eine spätere Zeit schliessen. Dazu kommt eine Eigenthümlichkeit der Inschrift[1]), nach welcher das Werk nicht eher als im letzten Jahrhundert der römischen Republik entstanden zu sein scheint. Auch hier mögen wir daher eine Nachbildung, aber eine höchst ausgezeichnete und geniale, eines älteren Werks annehmen; denn gewiss bestand der grössere Theil der Leistungen dieser Zeit in Nachahmungen früherer Werke und die meisten griechischen Statuen in unseren Museen werden unzweifelhaft erst jetzt gefertigt sein. Wie geistvoll und mit wie grossem Geschick diese Nachahmungen gemacht wurden, mag der schon erwähnte farnesische Hercules, welchen Glykon wahrscheinlich dem Lysippus, mag ferner der s. g. Germanicus im Louvre, den ein Künstler Kleomenes einem älteren Hermestypus nachbildete und die mediceische Venus (Fig. 94), von einem anderen Kleomenes, dem Sohne des Apollodorus aus Athen, beweisen, in welcher die Idee des Ganzen der Knidischen Venus des Praxiteles entlehnt, aber mit so grosser Freiheit und Lebendigkeit bearbeitet ist, dass sie den vollen Werth eines ausgezeichneten Originals hat, und dass ihr vielleicht nichts fehlt, als ein geringer Grad von Unbefangenheit und wahrer Unschuld, um sie den höchsten Werken gleichzustellen. Endlich ist noch eine berühmte und vermuthlich als Originalwerk zu betrachtende Statue zu erwähnen, der borghesische Fechter im Louvre (Fig. 95), ein Werk des Künstlers Agasias von Ephesus. Es ist ein Krieger von unedlem Schlage, der einem höher stehenden Feinde gegenüber zu denken und gerade im Moment der höchsten Spannung aufgefasst ist, indem er nämlich einen Stoss zu pariren und zugleich auszutheilen im Begriff ist.

Fig. 94.



Die mediceische Venus.

---

1) Die Inschrift, übrigens in Uncialbuchstaben, enthält das Omega in Cursivschrift, eine Vermischung die man in älteren Steinschriften nicht gefunden hat. Vgl. Thiersch Epochen S. 333.

Digitized by Google

So meisterhaft die Situation charakterisirt ist, so lässt die Statue doch etwas kalt, nicht nur wegen des Mangels an idealem Leben, sondern auch weil man etwas von der Absicht des Künstlers zu merken glaubt, einen freilich glänzenden Beweis seiner Kenntniss der Anatomie zu geben. Dasselbe Bestreben ist an einigen anderen Werken bemerkbar, an der Statue eines tanzenden Satyrs in Villa Borghese und an der oft wiederholten, am schönsten durch ein Exemplar des Museums zu



Fig. 95.



Der borghesische Fechter.

Berlin vertretenen Figur des Marsyas, der am Baum hängend die Vollstreckung des von Apollo über ihn verhängten Urtheilspruches erwartet. Von der Gruppe, zu welcher der Marsyas gehörte, ist uns in dem berühmten Schleifer von Florenz eine zweite Figur erhalten, ein Barbar von sehr charakteristischem Typus, der das Messer schleift, mit dem die Strafe an dem unglücklichen Marsyas vollzogen werden soll.

Der Luxus der geschnittenen Steine stieg in dieser Zeit auf das höchste, und die grössten zum Theil auch schönsten Exemplare

Digitized by Google

dieser Gattung, welche in unseren Museen bewahrt werden, gehören ihr und der folgenden römischen Epoche an. Vor allem bewundernswürdig ist der grosse Petersburger Cameo mit den Köpfen eines Ptolemäers und seiner Gemahlin. Die Münzen dieser alexandrinischen Periode sind noch von hoher Vortrefflichkeit, indessen können wir an ihnen gegen das Ende derselben schon eine Abnahme des Styls bemerken.

Auch die Malerei wurde in dieser Zeit noch eifrig gepflegt, und eine nicht unbedeutende Zahl von Künstlern sind der Ueberlieferung ihres Namens würdig gehalten. Bei dieser Kunst indessen nahmen schon die Alten selbst eine Abnahme in dieser Periode wahr. Es ist begreiflich, dass die feine und geistige Charakteristik, welche das wesentlichste Verdienst der antiken Malerei ausmachte, in einer schon überwiegend auf das Körperliche und Sinnliche gerichteten Zeit nicht mehr so weit gelang, um höheres Interesse zu erwecken. Wir besitzen ausser untergeordneten Vasengemälden kein malerisches Werk, das wir dieser Zeit zuschreiben können, und werden die Malereien aus römischer Zeit, welche uns erhalten sind, und die einigermaassen eine Anschauung von den Leistungen auch dieser Epoche geben können, erst später betrachten. Aber schon manche Nachrichten, welche aller Wahrscheinlichkeit nach sich auf diese Zeit beziehen, zeigen uns, welche Richtung die Kunst jetzt einschlug. Je mehr Luxus und Kunstliebe sich auf das häusliche Leben beschränkten, desto mehr mussten kleinere Darstellungen leicht fasslicher Art beliebt werden. Es wird uns ein Maler Peiraeikos genannt, der auf den Einfall kam, Barbierstuben, Küchenscenen und dergleichen zu malen, eine Gattung, welche man mit einem derben Worte Rhyparographie, Schmutzmalerei, nannte. Andere stellten kleine Naturscenen, einen Wald oder Bach u. dgl. dar; sie wurden Rhopographen, Waldmaler, genannt. Dass diese landschaftlichen Bilder nicht den Ernst und den Kunstwerth hatten, den diese Gattung in der neueren Kunst erhielt, ist schon früher ausführlich besprochen. Es waren nur Prospecte, nur ein heiterer, gleichgültiger Schmuck der Wände. Ebenso hatten jene anderen Bilder häuslicher Scenen gewiss nicht die Bedeutung moderner Genrebilder ähnlichen Gegenstandes. Auch hier fehlte den Griechen die künstlerische Richtung auf den Zauber der Farbe, der eigenthümlichen Beleuchtung, des Halbdunkels und der Reflexe. Aber auch hier würden sie diesen technischen Mangel überwunden haben, wenn er nicht aus einer moralischen Richtung hervorgegangen wäre. Selbst als der Sinn sich mehr auf das Privatleben richtete, hatte die Häuslichkeit, die Stille der Familie nicht die Bedeutung, wie in unseren Jahrhunderten. Auch nach

Digitized by Google

dem Verschwinden der Freiheit waren die Griechen auf öffentliche Wirksamkeit und auf sinnlichen Genuss angewiesen; dieses Einleben in die Einsamkeit des Hauses, das gemüthliche Verhältniss, in das wir selbst mit den leblosen Gegenständen unserer Umgebungen treten, war und blieb immer ihnen fremd. Auch fehlte ihnen jene nordische Eigenschaft des Humors, der eben das Beschränkte wohl anerkennt, aber mit einer harmlosen Ironie sein Wohlgefallen daran hat und auch darin eine Beziehung auf das Höhere zu finden weiss. Jene Schmutzmalereien, wie die Alten sie (für ihre Sinnesweise charakteristisch genug) nannten, gaben daher nur Naturstudien ohne geistigen Werth oder Scenen einer burlesken Komik. Dabei fehlte es denn ohne Zweifel nicht an derben Scherzen und Leichtfertigkeiten. Plinius erwähnt, nicht ohne Missbilligung, eines Bildes von einem gewissen Ktesilochus, der noch ein Schüler des Apelles war, worauf Jupiter, den Bacchus gebärend, unter den Händen hülfreicher Göttinnen weibisch stöhnend erschien. Wahrscheinlich ist dieses Bild unter dem Einflusse der nacharistophanischen Komödie entstanden, die sich mit Vorliebe in der Parodirung mythischer Stoffe erging, auch auf den Vasengemälden dieser Zeit sind Bilder nach Komödienscenen nicht selten. Ausserdem malte man Karikaturen, und nach der Erfindung des Malers Antiphilos, eines Zeitgenossen des Apelles, der einen Menschen, Namens Gryllus (Ferkel), in lächerlicher Auffassung mit spöttischer Beziehung auf seinen Namen malte, erhielt diese Gattung von Gemälden den Namen der Gryllen.

Man darf aber doch nicht glauben, dass dies etwa rohe Scherze, ohne allen Kunstwerth waren. Die Feinheit des griechischen Sinnes und die Mittel einer ausgebildeten Kunst müssen auch in diesen kleineren Arbeiten sich bewährt haben. Plinius führt bei jenem Peiraeikos, dem Maler der Barbierstuben und ähnlicher Gegenstände an, dass seine Malereien vollendeten Reizes (consummatae voluptatis) gewesen, und dass seine kleinen Bilder theurer bezahlt worden, als die grössten vieler Anderen. Sie müssen also doch Eigenschaften besessen haben, welche den Feinschmeckern der griechischen Kunst zusagten. Dass dies aber nur ein technisches Verdienst, nicht ein poetischer Inhalt war, geht aus dem strafenden Ernst hervor, mit dem Plinius jenen Maler behandelt; er lässt es dahingestellt sein, ob er sich vorsätzlich zu Grunde gerichtet, indem er dem Niedrigen nachging[1]). Hätten jene Bilder ein höheres künstlerisches Interesse gehabt, so würde auch dem Römer wenigstens die Nachricht davon geworden sein. Es war daher wohl nur das Verdienst einer sauberen, zierlichen Ausführung in jenen Bildern, dies aber

[1]) Hist. nat. lib. 35. c. 38. Proposito nescio an destruxerit se.

Digitized by Google

wurde um so mehr hochgehalten, als gleichzeitig andere Maler, die Skenographen (wie wir sagen würden Dekorationsmaler) mit raschem Pinsel die Wände der Reichen auf eine künstlerisch noch weniger bedeutende Weise verzierten.

Gewiss aber wird in dieser Periode jene leichte, ich möchte sagen, gesellschaftliche Grazie und Heiterkeit sich ausgebildet haben, welche wir noch in den römischen Ueberresten, namentlich in Pompeji finden. Die Kunst war von dem Dienst an Tempeln und öffentlichen Gebäuden zum Schmuck der Privathäuser, zur Verschönerung des Einzellebens herabgestiegen. Jener grossartige und feierliche Styl eines Polygnot stand mit der ernsten Würde dorischer Tempel und Hallen in der innigsten Verbindung, und schon die Veränderungen auf dem Gebiete der Architektur, namentlich die Verdrängung des dorischen Styls durch leichtere architektonische Gattungen, mussten eine Umwandlung auch des malerischen Styls zur Folge haben. Wichtig ist auch der Umstand, dass an einigen späteren Tempeln, schon in Phigalia, dann in Milet, auch an den Propyläen von Priene, die inneren Wände mit Pilastern oder Halbsäulen geschmückt waren, wodurch für den Maler die grosse ungetheilte Wandfläche verloren ging, auf welcher er in früherer Zeit seine reichen und grossen Compositionen ausbreitete, besonders aber musste der allmälig steigende Luxus der Privathäuser eine ganz andere Weise malerischer Darstellung hervorrufen. Wir erwähnten oben einen Ausspruch des Demosthenes, in welchem er die prächtigen Privathäuser seiner Zeitgenossen den schlichten Wohnungen der grossen Vorfahren gegenüberstellt, es scheint dass Alcibiades einer der ersten war, der sein Haus mit malerischem Schmuck ausstatten liess, eine Neuerung, die sich bald weiter verbreitete. Ziemlich gleichzeitig begann man auch die Fussböden mit Mosaiken zu belegen, und welchen Luxus man damit trieb, kann das schon erwähnte Schiff des Hiero zeigen. Uns ist aus früherer griechischer Zeit nur die fein stylisirte Mosaik aus der Vorhalle des Zeustempels in Olympia erhalten, welche Dämonen des Meers von Palmetten umrahmt darstellt, aber wir besitzen in mehreren römischen Mosaiken unzweifelhafte Copien griechischer Vorbilder, namentlich in der zu Berlin befindlichen Mosaik mit der ergreifenden Darstellung eines Kampfes von Centauren gegen wilde Thiere, ein Werk das nächst der Alexanderschlacht die erste Stelle unter allen von dieser Gattung erhaltenen einnimmt. Auch die bekannte Mosaik der Tauben (in der Villa Hadriani gefunden, jetzt im Capitol) ist eine Nachahmung nach dem Mosaikbilde auf dem Fussboden eines Speisesaals, das der Grieche Sosus zu Pergamum machte, und den uns Plinius sehr genau beschreibt.

Digitized by Google

Zum Schluss noch ein Wort über die Vasengemälde dieser Zeit, die uns in sehr grosser Anzahl erhalten sind und namentlich den Fabriken Unteritaliens entstammen. Schon in den Formen derselben zeigt sich eine Neigung zum Reichen und Prächtigen, sie sind zum grossen Theil von bedeutender Grösse und am Hals und an den Henkeln mit üppigem, arabeskenartigen Schmuck bedeckt. In den Darstellungen herrscht viel Einförmigkeit, unzählige derselben sind, wie das nebenstehende Beispiel (Fig. 96), mit Scenen des Grabes bedeckt, wo sich um das unter einem tempelartigen Bau errichtete Bild des Verstorbenen die Verwandten gruppiren, aber es fehlt auch nicht an interessanten, namentlich der Tragödie entlehnten und pathetisch geschilderten Darstellungen. Doch kann das Interesse der Darstellung nicht für die künstlerischen Mängel entschädigen, die Zeichnung ist minder edel und correct, als früher, der decorative Charakter weniger streng festgehalten und auch die technische Behandlung entfernt sich sehr merklich von der Sauberkeit und Eleganz der Vasen früherer Zeit.

Fig. 96.



Unteritalisches Vasengemälde.

Digitized by Google

Fünftes Kapitel.

Rückblicke auf den Entwickelungsgang und die Richtung der griechischen Kunst.

Die Zeit der griechischen Freiheit war vorüber, Griechenland wurde römische Provinz. Die Sieger begannen nun auch der Kunstschätze der Besiegten sich zu bemächtigen, und diese Räubereien gewähren uns eine Anschauung von dem Reichthume, mit welchem seit den Perserkriegen die griechischen Städte sich geschmückt hatten. Schon nach dem Feldzuge gegen Macedonien hatte Metellus seinen Triumphzug durch griechische Kunstwerke verherrlicht; namentlich bewunderte man unter der Beute jene fünfundzwanzig Reiterstatuen, von denen wir schon sprachen, in welchen Alexander durch Lysippus seine am Granikus gefallenen Kampfgenossen verewigt hatte. Als Mummius darauf das reiche Korinth zerstörte, wurden mehrere Schiffe mit kostbaren Kunstwerken gefüllt; einige derselben gingen auf dem Meere unter, das übrige genügte, um für immer die Begierde der Römer auf diesen Besitz zu leiten. Von nun an durften Kunstwerke in keinem über griechische oder halbgriechische Gegenden gehaltenen Triumphzuge fehlen. In dem Mithridatischen Kriege des Sulla bemächtigte sich diese Sucht des ganzen Heeres, alle begannen, wie Sallust erzählt, Statuen, gemalte Tafeln, edle Gefässe zu bewundern, für sich und den Staat zu rauben, selbst der Tempel nicht zu schonen. Die Häuser und Villen der römischen Grossen bedurften nun des Schmuckes von korinthischem Erze, Gemälden und Marmorwerken. Seit dem Triumphzuge des Pompejus richtete sich die Neigung auch auf Gemmen, ganze Sammlungen edler geschnittener Steine wurden in römischen Tempeln niedergelegt. Sogar im Frieden plünderten nun habgierige Proconsuln und Unterbeamte Tempel und öffentliche Orte und der Luxus begann griechische Kostbarkeiten zu häufen. Noch mehr im Grossen wurden diese Räubereien unter den Kaisern betrieben, Nero holte allein aus Delphi fünfhundert Statuen zum Schmucke seines goldenen Hauses herbei; und dennoch zählte noch unter Vespasian ein Römer[1]) auf der kleinen Insel Rhodus dreitausend Bildsäulen und meinte, dass zu Delphi, zu Athen und Olympia nicht weniger ständen.

Mit den Werken vermochten freilich die Römer nicht auch die

[1]) Bei Plinius H. N. lib. 34, 36.

Digitized by Google

Kunst nach Italien hinüberzuführen, in ihr erkannten die Sieger sich als die Besiegten, die italische Kunst gab ihre Eigenthümlichkeit auf und verschwand in der griechischen. Zwar blieb auch diese nicht rein griechisch, die Eigenthümlichkeiten beider Völker verschmolzen in einander und auch die Kunst nahm die Züge jenes gemeinsamen griechisch-römischen Charakters an, der sich in dem grossen Weltreiche ausbildete.

Bevor wir sie in dieser Gestalt betrachten, wollen wir noch einen Blick auf ihre Entwickelung auf heimischem Boden werfen. Höchst merkwürdig ist der Verlauf dieser Entwickelung. So herrlich die Kunst des Praxiteles und Lysippos, so bedeutend selbst noch die der alexandrinischen Epoche ist, so stehen sie doch in wahrer Schönheit und in griechischer Eigenthümlichkeit der kurzen perikleischen Epoche nach. Der ganze Gang der Entwickelung gleicht einem Berge, der langsam in weiter Dehnung sich erhebt, dann plötzlich steil zu seinem Gipfel aufsteigt und ebenso schroff wiederum sich senkt. Freilich, wenn wir unser Gleichniss durchführen wollen, sich anfangs nur mässig senkt, dann lange in gleicher Hochebene fortläuft und erst später allmälig tiefer und tiefer abfällt. Vom trojanischen Kriege an, der doch den Sänger schon begeistern konnte und uns daher schon das Leben jenes plastischen Geistes erkennen lässt, bis zu Perikles und Phidias gehen sieben Jahrhunderte hin. So lange brauchte es, um diesen Geist zu seiner völligen körperlichen Reife zu bringen, die dann so kurz nur währte; es kann wie ein auffallendes Missverhältniss in der Oekonomie der Geschichte erscheinen, dass so lange Vorbereitetes so kurzen Bestand hatte.

Noch merkwürdiger wird diese Erscheinung, wenn wir sie nicht vereinzelt, sondern im Zusammenhange mit der sittlichen Entwickelung der Griechen betrachten. In der Zeit, in welcher die Sitte am Reinsten, die Vaterlandsliebe am Wirksamsten war, trug die Kunst noch starre, unentwickelte Züge. Sie erlangte ihre höchste, edelste Blüthe erst dann, als schon die Bande, welche den Bürger an seine Stadt fesselten, lockerer wurden, als Eigennutz und Leichtsinn dreist hervortraten, als der Bruderzwist der Hellenen begann. Es scheint dem Zusammenhange der Kunst und der Sittlichkeit, den wir früher zu bemerken glaubten, völlig zu widersprechen, dass jene erst da ihren Gipfel erreicht, als diese bereits zu sinken beginnt. Dennoch ist dieser Widerspruch nicht da. Zum Theil mag es im Wesen der bildenden Kunst liegen, dass sie der Entwickelung der Sitte nachfolgt; die harte Arbeit in dem spröden Stoffe hält nicht gleichen Schritt mit der leichteren, rein geistigen Entfaltung; sie steht in einer Beziehung zur Wirklichkeit,

Digitized by Google

welche sie von der Anschauung des bereits Erschienenen abhängig macht. Aber dies abgerechnet, war der Entwickelungsgang der Sitte bei den Griechen kein anderer, als der der Kunst. Auch ihre Sitte weilte lange auf vorbereitenden Stufen, betrat dann plötzlich das innerste Heiligthum, um ebensoschnell es wieder zu verlassen. Jene edle Strenge der lykurgischen Zeit, jene aufopfernde Pietät, die wir noch in den Perserkriegen bewundern, hängt dennoch mit einer Härte zusammen, welche die höchsten sittlichen Regungen nicht aufkommen liess. Die Vaterlandsliebe, in die engen Gränzen einer Stadt eingeschlossen, in dieser heroisch schroffen Gestalt, steht allzusehr mit den Anforderungen allgemeiner Menschenliebe, mit der Entwickelung zarterer Empfindungen und höherer geistiger Erhebung im Widerspruche; sie ist doch nur ein erweiterter Egoismus. Daher auch bei diesen früheren Griechen so manche Grausamkeiten; daher die Neigung zu verderblicher List. Diese strengen dorischen Gestalten sind also wohl bewundernswürdige Vorbilder für gewisse Eigenschaften der menschlichen Natur, besonders einem weichlichen, vaterlandslosen Geschlechte gegenüber, aber die Palme schönster Sittlichkeit können sie nicht erlangen. Dieser früheren Stufe hellenischer Sittlichkeit entsprachen völlig jene älteren Bildwerke mit ihren strenggeregelten Formen, ihrem einförmig starren Lächeln, mit der feierlich abgemessenen oder leidenschaftlich gewaltsamen Bewegung. Fast gleichzeitig mit dem hohen Style der Kunst erhob sich auch der sittliche Geist der Griechen zu einer höheren Freiheit, aber ebenso schnell wie die Kunst glitt er auch wieder von dieser Höhe herab zu zwar immer noch anmuthigen und selbst edelen, aber minder reinen und hohen Gestalten.

So sind also beide, die Entwickelung der Sitte und der Kunst, in ziemlich gleichem Gange fortgeschritten. Ja in moralischer Beziehung scheint sogar die höchste Stufe, welche denn doch in der Kunst eine, wenn auch nur kurze Dauer hatte, niemals erreicht zu sein. Wenigstens können wir keinen Moment erkennen, in welchem das sittliche Volksleben einen Höhepunkt, wie die Kunst in der Zeit des Phidias, oder auch nur des Skopas und Praxiteles, behauptete. An das Aufstreben gränzte unmittelbar der Verfall, an die herbe Strenge eine auflösende Weichlichkeit. Das höchste Vorbild der Sittlichkeit blieb stets nur ein erstrebtes, als man nahe daran war, es zu erfassen, war es verschwunden.

Die Erklärung dieser auffallenden und man kann wohl sagen betrübenden Erscheinung ist, glaube ich, gerade in dem zu finden, was den höchsten Vorzug der Griechen ausmacht, in der Eigenthümlichkeit ihrer sittlichen und religiösen Ansichten. Im Eingange zu der Ge-

Digitized by Google

schichte der griechischen Kunst bemerkten wir, dass ihre Sittlichkeit, mehr als bei anderen Völkern, von der Religion unabhängig gewesen war, und dass gerade dadurch ihnen die schöne Ausbildung ihres sittlichen Ideals möglich wurde. Freilich war es dies, was sie hoch befähigte, aber zugleich war darin ein Keim inneren Zwiespaltes gegeben, welcher den schnellen Verfall herbeiführte. Die Götter kamen zu den Griechen auf dem Wege historischer Tradition; die sittliche Vorstellung entwickelte sich aus ihrer eigenen Brust. Beide also, Religion und Sittlichkeit, hatten verschiedene Quellen. Zwar verwandelte ihr besseres Gefühl diese Götter aus blossen Natursymbolen in fühlende und handelnde Wesen, aber völlig verloren sie den Charakter jenes früheren Ursprungs nicht. Die Frömmigkeit war nicht die Quelle der sittlichen Gebote, sondern selber ein sittliches Gebot; weil es dem Menschen ziemte, die Götter zu ehren, opferte man an ihren Altären und hielt sie für die Erhalter des Rechts. Aber auch so waren sie nur Geschöpfe des menschlichen Gefühls, von diesem gehoben, nicht es erhebend.

Das sittliche Ideal der Griechen beruhete gewiss auf einer tiefen Anschauung. Die Gestalt des Menschen in der vollen Entwickelung seines ganzen Wesens und in der harmonischen Einheit seiner Kräfte schwebte ihnen vor, und für die Ausbildung dieses Grundgedankens war denn jene ursprüngliche Unabhängigkeit von religiösen Dogmen allerdings günstig. Keine ängstliche Rücksicht auf Geheimnissvolles und deshalb leicht Missverstandenes hinderte sie, dem edelen und feinen Gefühle zu folgen. Aber eine völlige Gleichgültigkeit des moralischen Elements gegen das religiöse ist denn doch wieder nicht denkbar; wie die Gestalten jener Naturgötter behielt auch ihre sittliche Anschauung (sei es durch diese Wechselwirkung oder durch eine Beschränkung der ursprünglichen Anlage) einen sinnlichen Charakter. Die Freiheit der Individuen, die sie im Auge hatten, war nur die sinnlich natürliche, welche die Menschen vereinzelt, nicht jene höhere Freiheit, welche ihr Ziel in der höchsten geistigen Einheit, in Gott findet. Daher von Anfang an die Gefahr der Auflösung aller sittlichen Bande.

Die Ahnung dieser Gefahr war in den Gemüthern der Griechen höchst lebendig. Ihr Gefühl zeigte ihnen von Anfang an, dass nur in der Vereinigung der Individualitäten sittliches Heil sei; daher die hohe Achtung der Bande des Geschlechts und des Staats, die strengen Gesetzgebungen, welche diese Bande immer fester zu ziehen bemüht waren. Aber dies waren zugleich auch Fesseln, welche die völlige Entfaltung der schönen Eigenthümlichkeit hemmten, und also dem tiefsten Streben

Digitized by Google

des Volkes widersprachen. Daher denn die Ahnung eines einstigen Zersprengens dieser Fesseln. Dies war das dunkle Schicksal, das drohend in die heitere Welt hineinblickte; hierin gründete sich die Scheu vor allem Ueberheben, vor dem Maasslosen, vor unheiligen, dreisten Worten, ja selbst vor dem freien Gedanken, die so weit ging, dass man schon frühe die frommen Philosophen des Unglaubens an die Götter beschuldigte. Und diese Scheu war begründet, denn nur so lange sie die Gemüther beherrschte, gab es ein Griechenthum, welches Bestand hatte.

In der mächtigen Bewegung der Perserkriege wurden diese Fesseln gebrochen, der Geist der Individuen fühlte sich endlich in seiner ganzen Freiheit. Nun die Blüthe in Kunst und Wissenschaft, Wort und Gesang, Statue und Bild, Geschichte und Philosophie. Auch das Leben der Staaten entwickelte sich glänzend und kräftig; aber im Leben zeigte sich der innere Widerspruch schneller als in jenen reinen Gebieten, mit dieser vollen, demokratischen Freiheit konnte griechische Sitte nicht bestehen. Willkür und Eigennutz, Leichtsinn und Leidenschaft begannen sofort an dem Gemeinwesen zu rütteln, seine Mauern zu untergraben. Jetzt und später finden wir einzelne, herrliche Gestalten, aber der Anblick des Ganzen, der Staaten, des griechischen Volks giebt uns schon das Bild der beginnenden Auflösung, und selbst jene Heroen sind nicht so rein, um uns dafür zu entschädigen.

So zeigte sich der innere Widerspruch des griechischen Geistes. Jenes Ideal individueller Freiheit, das ihm vorschwebte, musste nach dem Gesetze innerer Nothwendigkeit, das jede lebendige Wahrheit an das Licht treibt, sich verwirklichen, aber mit ihm konnten die bisherigen religiösen und bürgerlichen Zustände nicht bestehen. Der Glaube an diese sinnlich gestalteten Götter, an das unantastbare Heiligthum der Stadtgemeinde war nun kraftlos, jedes sittliche Gebot schwankend geworden. Man kann erstaunen, dass es nun dem regen, lebensvollen Geiste der Griechen nicht gelang, auf dem Boden dieser neuen Einsicht ihr Gemeinwesen neu zu errichten. In der That waren ihre Philosophen eifrigst bemüht und glücklich genug, eine tiefere Erkenntniss des göttlichen Wesens und der göttlichen Abstammung der menschlichen Seele, eine neue Begründung der Sittlichkeit zu erlangen oder doch zu ahnen. Aber diese höhere Einsicht konnte niemals Gemeingut, niemals Religion werden. Die Religion muss stets wenigstens die Form einer Offenbarung haben. Jene erste Offenbarung, welche in der äusseren Schöpfung vor uns liegt, ist ungenügend, denn der Geist des Menschen ist selbst schon eine höhere Offenbarung als die Natur; was

Digitized by Google

er aus ihr deutet, ist wesentlich sein Werk, es hebt ihn nicht über sich. Deshalb muss die Religion eine andere, eine geistige Quelle ausserhalb des einzelnen Menschen haben, und die erste Gestalt derselben ist die Tradition. Die Philosophie aber kann niemals Tradition werden, wenigstens nicht bei dem Volke, in dessen Schoosse sie entsteht. Sie trägt immer den Charakter freier, geistiger Bewegung, sie ist ewig eine Werdende. So sehr sie sich daher einer reineren Erkenntniss Gottes näherte, ja indem sie dieses that, vollendete sie nur die Zerstörung der heimischen Religion und mit ihr des Volkswesens.

Aber sie vollendete diese Zerstörung nur. Denn begonnen hatte sie eigentlich von Anfang an, als die Sage und die Dichter die unvollkommenen Ueberlieferungen im edleren Sinne umbildeten. Von da an, so sehr auch Gesetze und Sitten das Heiligthum vor fernerem Eindringen schützen mochten, war ein Fortschritt in dieser Richtung unvermeidlich. Hätten die Griechen, wie die alten Aegypter, nichts Höheres im Sinne gehabt, als die äussere Ordnung der sittlichen Welt nach der Gestalt der sinnlichen Natur, so hätte auch ihr Volk, wie jenes, dieselbe langjährige, nur durch fremde Gewalt zerstörbare Dauer haben können. Ihr Verderben lag in ihrer höheren Begabung, darin, dass ihr sittliches Gefühl über ihre religiösen Ueberlieferungen hinausragte. Wer aber möchte das stumme unfruchtbare Beharren des ägyptischen Volks dem kurzen reich erfüllten Leben des griechischen vorziehen?

Die griechische Geschichte erscheint von dieser Seite wie eine grosse Tragödie. Wie Achilleus muss Hellas nach göttergleichen Thaten in seiner Jugendblüthe sterben, wie Oedip muss es die Orakelsprüche erfüllen, die heiligen Gesetze der Welt verletzen, und so unschuldig schuldig fallen. Die Ahnung dieses Geschicks war auch den edelen Griechen stets gegenwärtig, wie ein dunkler Schatten lag sie auf der Heiterkeit des Lebens. Schon jene Heroengestalten gingen daraus hervor; in den Klagegesängen des tragischen Chors, selbst in der bacchischen Lust des Aristophanes tönt sie durch. Auch in der bildenden Kunst ist dies schmerzliche Gefühl dem feineren Auge sichtbar. An den früheren Werken erscheint es in der starren, strengen Ruhe der Resignation, an den späteren, selbst bei solchen Gestalten, in denen nur Genuss und Kraft zu leben scheinen, weht es uns aus den stillen, schönen Zügen wie ein Hauch der Klage an, wie leise Wehmuth oder gebändigte Leidenschaft. Wohl stehen diese Götter in seliger Ruhe da, mit dem Gefühle voller Befriedigung und Bedürfnisslosigkeit; aber wir fühlen einen Anklang der Sehnsucht, der auch uns

Digitized by Google

mitten in diesem Vollgenusse des Lebens befällt, der Sehnsucht nach etwas Höherem. Und gerade dieser Zug geheimer Klage gewährt diesen Werken eine höhere Weihe, ohne welche ihre anmuthigen Formen bloss den Charakter schmeichlerischer Sinnlichkeit tragen würden; es lebt darin eine tiefere Frömmigkeit als in den Mythen jener Götterwelt, ein sehnsüchtiges Aufblicken aus dieser schönen, aber vergänglichen Welt zu einem höheren Dasein, eine Ahnung, dass ihrem reich begabten Leben noch eine höhere Weihe fehle.

Sie konnten freilich dies Unbekannte noch nicht nennen. Wir, die Späteren, durch das Christenthum belehrt, können und müssen uns davon Rechenschaft geben, wäre es auch nur (da wir nicht befürchten dürfen, von jener Schönheit auf falsche Wege verlockt zu werden), um die Vorzüge, die wir dessenungeachtet anerkennen, gerecht zu würdigen. Einem Begriffe, der zu den edelsten gehört, welche das Christenthum uns gelehrt hat, waren die Griechen sehr nahe, dem des Reiches Gottes; nach einer sittlichen Weltordnung, in welcher Freiheit und Recht nach ewigem Gesetze regierten, strebten alle ihre Gedanken. Aber weil ihnen die Erkenntniss eines einigen, vollkommenen Schöpfers und Vaters fehlte, gestaltete sich diese Vorstellung nur als die einer äusserlichen Ordnung des Staates. Alles was über die Grenzen dieses Begriffes hinausgeht, war ihnen daher fremd oder feindlich, sie ignorirten es oder drängten es in den Hintergrund. Daher erkannten sie die freie Natur, welche uns als die Schöpfung Gottes Liebe einflösst, nicht an, sie verwandelte sich ihnen in dämonische, freundliche und feindliche Wesen. Daher durften sie die zarteren, freieren Regungen des Gemüths nicht gelten lassen, welche in der Richtung auf eine geistige Gottheit ihr Ziel und ihre Weihe haben; ihnen waren sie als widerstrebend und auflösend die gefährlichsten Feinde der Sittlichkeit. Daher hat die Geschichte ihrer sittlichen Entwickelung (wenn wir von der Naivetät der homerischen Vorzeit absehen) nur zwei Gestalten, jene strenge, harte Bürgerlichkeit bis zu den Perserkriegen und die zwar noch anmuthigen und edelen Formen der individuellen Bildung, die aber die Einheit des Ganzen auflösen. Eine Zeit, in der beide Gegensätze sich ausgleichen, giebt es nicht. Ihre Vorstellung hält sich gleichsam in einer sinnlich sittlichen Mitte, zwischen den Polen der unbewussten Natur und der höchsten geistigen Freiheit. Das Sinnliche erscheint ihnen veredelt, das Geistige in unauflöslicher Einheit mit der sinnlichen Erscheinung. Der Mensch wird nicht in der bleibenden Innerlichkeit der Seele, sondern nur in der flüchtigen, äusserlichen That erkannt. Das Edle und Nachzuahmende in dieser ethischen Vorstellung ist der Begriff einer vollen Harmonie, der völligen Individualität, aber sie

Digitized by Google

wollen diese gleichsam zu leichten Kaufs erlangen. Es ist ein jugendliches Ideal, das gegen die Gesetze der Wahrheit und Wirklichkeit verstösst, und daher auch in der Wirklichkeit nicht realisirt wird. In ihren philosophischen Forschungen gehen sie zwar zum Theil über diese Schranken hinaus; aber auch hier noch, so lange die Philosophie jenen griechischen Grundzug harmonischer Durchbildung festhält, bei Platon, giebt sie nur ein schönes, erhabenes, vielfach lehrreiches, aber doch der Wirklichkeit entrücktes Phantasiebild. Bei Aristoteles tritt sie zwar schon der Wahrheit bedeutend näher, aber nur als subjective Forschung, nicht mit der Kraft zu neuer Gestaltung der griechischen Welt. Sie überschritt gleich die Grenzen des griechischen Geistes und wurde, wie ein Vermächtniss, erst kommenden Geschlechtern recht fruchtbar.

Für die Kunst war nun dieser Mangel bei Weitem nicht so gefährlich und dagegen jene Richtung auf harmonische Individualität höchst günstig; hier waren die Griechen daher auch dann noch schöpferisch oder doch fruchtbar, als ihre Sittlichkeit schon erschlafft und unkräftig zu grossartiger Gestaltung war. Dennoch können wir auch in der Kunst die Mängel dieser Weltansicht spüren. Alle Aufgaben, die über die Grenze der einzelnen schönen Persönlichkeit hinausgehen, blieben unberührt oder wurden unvollkommen gelöst. Dahin gehört vorzüglich die Landschaft, dahin ferner die Darstellung des Menschen in seiner irdischen Umgebung, in seiner Verwandtschaft mit der lebenden Natur; ihre Auffassung war immer eine ideale, sie isolirten den Menschen, machten ihn göttergleich. Deshalb hatten sie auch für den geheimen Zauber der Lichtwirkungen keinen Sinn; ihre Kunst war vorherrschend plastisch, auch in der Malerei. Daher behielt ihre Architektur beständig den Charakter der Aeusserlichkeit; der heitere, plastische Säulenschmuck, der nur im Aeusseren seine volle Bedeutung hat, blieb stets das Ziel ihrer Leistungen. Eine Architektur des Inneren, die nur in der Perspective und in freien Wechselwirkungen ihre Schönheit hat, kam nicht auf. Auch in der Poesie ist dieser plastische Charakter unverkennbar. Ihre Tragödie, so bewundernswürdig sie ist, giebt nur die Conflicte der Weltgesetze, nicht die tieferen Conflicte des Gemüths mit den Verhältnissen. Sie lässt die Handlung nicht vor den Augen des Zuschauers entstehen, sondern setzt sie voraus und entwickelt nur ihre Folgen und Wirkungen, gleichsam in einer Gruppe der Gestalten. Sie giebt daher ihrem Inhalte nach nicht ein Bild des Weltganzen, ihrer Form nach nicht eine dramatische Entwickelung im vollsten Sinne des Worts. Die grösseste Bedeutung dieser Gattung war, dass sie in plastischer und hörbarer Darstellung alle künstlerischen Elemente

Digitized by Google

vereinte und so eine harmonische Gesammtwirkung im höchsten Style hervorbrachte. Nicht minder fehlte ihrer Musik die tiefe Innerlichkeit und die reiche Entfaltung, welche diese Kunst in christlicher Zeit erlangt hat; darüber sind alle Forscher dieses schwierigen Theils der Geschichte einverstanden.

Aber alle diese Mängel sind eigentlich nur für die Betrachtung der griechischen Kunst im Ganzen, für ihre Vergleichung mit anderen Völkern vorhanden. Sie zeigen eine Beschränkung des Kunstgebiets und allenfalls der Aufgaben, die man sich stellte; für die Vollendung des einzelnen Werkes war diese Beschränkung ein Vorzug. Denn das wichtigste Erforderniss, die innere Harmonie, wurde durch die engere Auffassung des Gegenstandes erleichtert; die Gegensätze, die zu vermitteln waren, lagen einander näher. Daher jenes Gepräge der Vollendung, der Befriedigung an den edleren griechischen Kunstwerken, wenigstens da, wo der Gegenstand die Grenzen ihres geistigen Gebiets nicht überschritt. Hier war das, was auf sittlichem Boden verderblich wurde, fördernd. Jene Beschränkung, welche die tiefste Wahrheit der Dinge und das innerlichste Gefühl nicht erkannte, wurde hier zur heilsamen Grenze, zum Maasse der Schönheit; die ideale Auffassung, welche in der ethischen Anwendung nur die beiden Formen des Gezwungenen und des Ausgelassenen möglich machte, brachte für die Phantasie die Wirklichkeit der Kunst näher und erleichterte es dieser, sich auf ihrer Höhe zu halten. Unter allem Vortrefflichen und Edelen, was die griechische Welt hervorgebracht hat, ist daher die Kunst das Höchste, hier erreichte sie, was ihr in der Wirklichkeit versagt war.

Die Griechen selbst waren sich dieses Verhältnisses natürlich nicht völlig bewusst; sie waren weit davon entfernt, sich, wie es schon von den Römern freilich in geringschätzender Weise geschah, vorzugsweise als das aesthetische Volk, die Kunst als ihren ersten Beruf, die sittliche und politische Aufgabe als das zweite anzusehen. Sie liebten und übten die Kunst, als die Zeit dazu gekommen war, mit Begeisterung; sie hielten sie hoch und stellten ihr ideale Ziele, wie etwa in jener wiederholt ausgesprochenen Forderung, dass sie die Menschen darstelle, wie sie sein sollten, nicht wie sie wirklich sind. Aber sie betrachteten sie niemals, wie es wohl von modernen Aesthetikern geschehen, als etwas Isolirtes, das seinen Zweck in sich selbst trage. Die Begriffe des Schönen und des Guten fielen ihnen an und für sich zusammen; aber wenn die Reflexion sie sonderte, erschien doch jenes nur als Zeichen und Mittel für dieses, und also ihm untergeordnet und dienend. Daher erklärt es sich, dass die Kunst gerade bei Platon, dessen ächt-

Digitized by Google

griechischer Kunstsinn in der Ausstattung seiner Dialoge unverkennbar ist, der über das Schöne so begeistert und so herrlich philosophirt, in sehr geringem Ansehen steht. Die Ideen stammen von Gott her, die wirklichen Dinge sind nur die Abbilder dieser Ideen und diese Abbilder nun ahmt die Kunst ohne Einsicht nach. Zwar spricht er im Phaedrus schön von der göttlichen Begeisterung des Dichters, aber er spricht hier nicht bloss von der Kunst und die ganze Rede beabsichtigt nur die höhere Stimmung des Geistes einer nüchternen, einseitigen, entgegenzusetzen. Auch hier liegt vielmehr eine ungünstige Ansicht von der Kunst zum Grunde; eben weil den Dichtern die Einsicht fehlt, sprechen sie das Richtige, wenn es geschieht, nur aus göttlicher Eingebung. Die Kunst ist diesem Denker nicht bloss ohne Erkenntniss, sie verbindet sich auch mit den schlechtesten Leidenschaften der menschlichen Seele. Besonders eifert er gegen die Dichter; von Homeros an geben alle nur Schattenbilder der Tugend und der anderen Dinge, worüber sie dichten, die Wahrheit aber berühren sie gar nicht. In seinem Staate werden daher die Künste sehr strenge behandelt. Die Tragödie und Komödie sind gar nicht geduldet, weil sie die Verherrlichung schlechter Gemüthsverfassungen geben; ihre Meister und Darsteller werden, wie es in anmuthiger Laune heisst, zwar als heilige, wunderbare und süsse Männer verehrt, aber, das Haupt mit vieler Salbe begossen und mit Wolle bekränzt, in eine andere Stadt geleitet. Auch in der Musik sind nur zwei Tonarten gestattet, die kriegerische oder gewaltige und die besonnene; vielseitige Instrumente und Flöten werden verbannt. Ueberhaupt werden die Künstler überwacht, und nur solche zugelassen, welche eine glückliche Gabe besitzen, der Natur des Schönen und Anständigen überall nachzuspüren.

Bei Aristoteles steht die Kunst schon in weit höherer Achtung; er hat ihr bekanntlich ein eigenes Buch gewidmet, die Poetik. Hier vergleicht er in einer vielbesprochenen Stelle die Poesie mit der Geschichte und nennt jene philosophischer und vortrefflicher, weil sie das Allgemeine und die Dinge, wie sie geschehen können, diese dagegen das Einzelne und wirklich Geschehene darstelle. Zwar setzt auch er den Zweck der Kunst in die Nachahmung, aber er verbindet damit einen ganz anderen Begriff als Platon. Ihm ist die Nachahmung nicht blosse Wiedergabe des Geschehenen, sondern Darstellung der Dinge nach ihrem eigentlichen wahren Wesen mit Beseitigung aller Zufälligkeiten und Unvollkommenheiten, die der wirklichen Erscheinung ankleben. Daher erkennt Aristoteles auch der Kunst eine tiefe ethische Wirkung und Bedeutung zu, er ist es, der unter Anderem

Digitized by Google

den hohen, ernsten Styl des Polygnot, wie wir oben sahen, so treffend würdigte und die Bedeutung desselben für die Erziehung der Jugend hervorhob. Bei ihm finden wir also schon eine, modernen Anschauungen näher verwandte Würdigung der Kunst. Aber auch er betrachtet sie doch immer nur als ein Mittel für sittliche Zwecke oder für besseres Verständniss der Dinge. Er schöpft dabei ebenfalls aus dem griechischen Volksbewusstsein, und bildet die in demselben liegenden Gedanken vielleicht richtiger und gewiss weniger schroff und einseitig aus als Platon. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass er schon einer späteren Generation angehört, die einen Schritt weiter auf dem abschüssigen Wege zum Verfall des Griechenthums oder wenn man will zu seiner Ausbildung zum allgemein Menschlichen gethan hat, und dass das Lebensvolle keineswegs aus einer gereinigten Theorie, sondern mehr aus der überfliessenden Fülle ahnenden Gefühls hervorgeht.

Platon dagegen, so sehr seine Ideen von der Volksmeinung abweichen und das Gepräge individueller Speculation tragen mögen, steht noch ganz auf dem eigentlich griechischen Standpunkte, und seine Kunstansichten, trotz ihrer Sonderbarkeiten und selbst mit den Widersprüchen, welche man darin nachweisen kann, sind höchst charakteristisch für denselben. Auch Platon ist noch nicht dahingekommen, die Kunst von den Lebensaufgaben oder überhaupt die theoretischen Elemente von den praktischen zu trennen. Seine Philosophie gewährt ihm wohl reine Erkenntnisse, aber diese sind nur ein Mittel; ihr eigentliches Ziel ist ein praktisches, sie soll den Menschen im Einzelnen und im Staate zum Guten und Schönen machen. Sie ist daher selbst ein künstlerisches Bestreben, und zwar das höchste, welches nach den höchsten Ideen und nicht bloss zu eitler Ergötzung, sondern mit der Kraft voller Wirklichkeit schafft. Daher blickt er denn auf jene andere Kunst, die ohne Einsicht und ohne nützlichen Zweck bildet, mit einer Geringschätzung herab, die vielleicht nicht ohne geheime Eifersucht ist; denn auch er musste fühlen, dass diesen Künstlern ihr Werk mehr als ihm gelinge. Hieraus erklärt sich denn die merkwürdige Erscheinung, dass Platon, der Verächter der Kunst, gerade vorzugsweise die Begeisterung der künstlerisch Gesinnten erweckt hat; was er von der Wirklichkeit sagt, gilt Anderen für die Kunst.

Bei ihm erscheint der Grundirrthum des griechischen Wesens, die Verwechselung der Wirklichkeit und der Kunst, die Behandlung jener nach den Rücksichten einer künstlerischen Idealität, auf seinem

Digitized by Google

Höhepunkte. Aber diesem Irrthume liegt die tiefste Wahrheit, die der Einheit des Wahren und des Schönen, zum Grunde, und sie ist vielleicht mit jugendlicher Uebereilung und Naivetät, aber auch mit dem tiefsten, gläubigsten Enthusiasmus ausgesprochen. Platon ist daher der edelste Repräsentant des Hellenismus, und seine Werke sind für alle Zeiten eine Quelle der reinsten Begeisterung für alle, die einer höheren Betrachtung der Welt fähig sind, geworden.

Digitized by Google

Siebentes Buch.

Die italischen Völker.

Erstes Kapitel.

Die Etrusker.

Im weltgeschichtlichen Zusammenhange folgt die Blüthe des römischen Volkes unmittelbar auf die des griechischen. Zur Zeit des Verfalls griechischer Freiheit war Rom, wenige Jahrhunderte vorher gegründet, soweit gereift um nach den Zügeln der Herrschaft zu greifen. Noch enger ist das Band, das beide Völker in der Kunstgeschichte verbindet. Denn die römische Kunst war wesentlich eine griechische, sie schloss sich nicht bloss an diese an, sie bekannte sich geradezu als Nachfolgerin und Schülerin derselben. Anfangs, sagen die römischen Schriftsteller selbst, war alles tuscanisch, dann griechisch. Sie sagen damit wohl etwas zu viel, es war nicht ganz griechisch, mit den griechischen Elementen mischte sich etwas ihnen Fremdartiges, Italisches. Aber dies Italische, welches aus der früheren Kunst her sich erhielt, als die Römer ernstlich der griechischen nachstrebten, wirkte unbemerkt und wider den Willen der Künstler, und blieb daher unbenannt. Wenn zwei Ströme von verschiedenen Bergen herabfliessend, im tieferen Thale sich vereinigen, dann verliert der kleinere seinen Namen, aber seine Wellen mischen sich dem grösseren Strome und trüben seine Farbe, und ein Neues hat unter altem Namen sich gebildet. So auch ging die italische Kunst namenlos aber nicht wirkungslos in die griechische über, und wir müssen, wollen wir die Färbung verstehen, die sie im Römerreiche erhielt, zu den Quellen jener zurückgehen.

Italien wurde in frühester Zeit von vielen unabhängigen Völkerschaften bewohnt, deren Geschichte aber mit ihrer Freiheit durch die

Digitized by Google

Herrschaft der Römer, auffallend genug, fast ganz erloschen ist. Sie scheinen drei verschiedenen Stämmen anzugehören, zunächst dem japygischen, der im Süden der Halbinsel sesshaft, in einer Anzahl von Inschriften Sprachdenkmäler hinterlassen hat, welche wiewohl im Allgemeinen noch nicht lesbar, doch eine gewisse Verwandtschaft zum Griechischen vermuthen lassen[1]). Der zweite Stamm ist der latinische, dem die Umbrer, Marser, Volsker und Samniten verwandt sind, der sich durch seine Sprache als ein Glied der indogermanischen Völkerfamilie und als ein Brudervolk der Hellenen ausweist. Im Norden endlich finden wir den Stamm der Etrusker, der in der Kunstgeschichte eine besonders wichtige Stelle einnimmt, denn eben die Etrusker waren es, die, wie bemerkt, mit ihrer Kunstfertigkeit Rom beherrschten, ehe die griechische Kunst dort ihren Einfluss geltend machte[2]).

Allein auch über dies wichtige Volk sind unsere Nachrichten sehr unvollkommen; wir schöpfen nur aus den vereinzelten Angaben römischer Schriftsteller und aus den Kunstdenkmälern, die uns erhalten sind. Selbst die Sprache der Etrusker ist uns nur durch vereinzelte Inschriften, nicht durch ein schriftstellerisches Werk bekannt, und diese Inschriften, unter denen sich keine grössere zweisprachige befindet, sind noch unentziffert. Einiges scheint auf Verwandtschaft mit dem indogermanischen Sprachstamm zu deuten, doch sind auch andere Vermuthungen aufgestellt. Gewiss war bei den Etruskern eine grosse Hinneigung zu allem Griechischen; namentlich ihre Kunstwerke zeigen dies oft, nicht bloss in den Formen, sondern auch, zumal in späterer Zeit, in den Gegenständen. Sie behandeln darin die griechischen Mythen, unter anderen häufig den trojanischen Sagenkreis, mithin nicht bloss eine Götterlehre, sondern eine That des Volks, als wenn es ihr nationales Eigenthum wäre; eine Erscheinung, welche sich wohl nur durch den Zusammenhang des Stammes erklären lässt. In Beziehung auf Götterlehren waren zwar alle Völker der alten Welt nicht völlig spröde gegeneinander, sie hatten das Gefühl einer gemeinsamen Tradition; aber die Aufnahme halbgeschichtlicher Sagen in den Kreis ihrer Mythen scheint ohne die Ueberzeugung nationaler und religiöser

1) Vgl. Mommsen, Röm. Gesch. I. 10 ff.

2) Das Werk von K. O. Müller, die Etrusker, Breslau 1828, enthält noch immer die beste Zusammenstellung der Nachrichten über dieses Volk. Ueber die Denkmäler vgl. ausserdem Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft, 1843, und Dennis: The cities and cemeteries of Etruria, 2 Vol. London 1848 mit Abbild. (deutsch von Meissner, 1852). Micali, Italia avanti il dominio dei Romani, und Inghirami, monumenti etruschi, geben reichhaltige Sammlungen von Abbildungen, die treuesten aber finden sich in den monumenti und annali des archaeologischen Instituts zu Rom.

Digitized by Google

Verwandtschaft nicht wohl denkbar. Auch finden wir wirklich in allem, was wir von den Etruskern wissen, zwar grosse Abweichungen von dem Griechischen, aber doch nur solche, welche nicht entschieden Fremdes, sondern nur Modificationen eines verwandten Grundcharakters zu sein scheinen. Wir können uns auch nach den dürftigen Nachrichten ein ziemlich ausreichendes Bild der Verschiedenheit beider Völkerstämme machen.

Am Besten sind wir von den politischen Verhältnissen Etruriens unterrichtet. Auch hier herrschte, wie in Griechenland, die Stadtgemeinde vor, doch so, dass die einzelnen Städte vertragsmässig zu einem Städtebund vereinigt waren, und dass ihre Verfassungen ein durchaus aristokratisches Gepräge hatten. Die Macht war nicht der Volksgemeinde gegeben, sondern gewissen Adelsfamilien, denen nicht bloss Fremde und Sklaven, sondern auch das freie Volk unterworfen war, und aus denen wahrscheinlich auch die Könige genommen wurden. Wenn es in Griechenland, in Athen namentlich, Geschlechter gab, die ihren Ursprung von den Heroen und den Fürsten der Heldenzeit ableiteten, so waren doch ihre Vorrechte bis auf die einflusslose Ehre eines Priesteramts frühzeitig erloschen; bei allen italischen Völkern dagegen erhielt sich eine festgeschlossene Aristokratie im Besitze der Macht. Eine solche Verfassung hat gewöhnlich die Folge, dass die Liebe zum Vaterlande eine weniger reine und weniger innige, dagegen das Band der Familie, besonders in den bevorzugten Häusern, ein festeres ist; so scheint es auch in Italien gewesen zu sein. Das letzte zeigt sich schon äusserlich an den Namen. In Griechenland gab es keine Familiennamen; die Namen waren freier Wahl überlassen, man bildete sie aus wohlklingenden Wörtern guter Bedeutung; zur näheren Bezeichnung fügte dann der Sohn den Namen des Vaters hinzu. In Italien dagegen führte jeder Freigeborene den Familiennamen in Verbindung mit seinem Vornamen. Daher kommt denn auch hier eine Rücksicht auf die Ahnen des Geschlechts, gar nicht mehr bloss in freier poetischer Beziehung, sondern als ein Rechtstitel vor.

Diese Adelsherrschaft gründete sich ohne Zweifel zum Theil auf religiöse Ansichten des Volks. Nur die Patricier waren Priester, und die Religion war so gestaltet, dass sie ihren Dienern gewaltigen Einfluss verlieh.

Auch die Götterlehre der Etrusker ist uns zwar nur sehr unvollkommen, aber doch hinlänglich bekannt, um ihre Verschiedenheit von der griechischen wahrzunehmen; statt des heiteren und klaren Charakters der griechischen Götterwelt tritt uns hier eine Neigung der Phan-

Digitized by Google

tasie zum Finsteren und Schrecklichen, auch zum Mystischen entgegen. Zwei Götterordnungen kennt die etruskische Lehre, die obere wird von den sogenannten verhüllten Göttern, verborgenen nach Zahl und Namen unbekannten Wesen, eingenommen, bei denen Jupiter selber sich Rath holt; die untere von einem Kreise von zwölf Göttern gebildet, von denen manche den griechisch-römischen Göttern verwandt sind oder doch leicht mit ihnen identificirt wurden. Doch treten die verderblichen Gottheiten besonders hervor und namentlich hat der trübe Charakter der Etrusker, der im Leben und in der Kunst an gräulichen Menschenopfern Gefallen fand, die Unterwelt mit Furien und wilden Dämonen ausgestattet, die auf Kunstwerken zum Theil in schreckenerregender Gestalt erscheinen. Besonders merkwürdig sind gewisse Darstellungen in den Wandgemälden, wo wie es scheint, gute und böse Dämonen, letztere durch schwarze Farbe bezeichnet, die Seelen der Verstorbenen zum Gericht geleiten und sich streiten um ihren Besitz. In dieser Betonung des Gegensatzes zwischen Gut und Böse, Hell und Dunkel, liegt eine charakteristische Verschiedenheit des griechischen und etruskischen Geistes.

An eigentlichen mythologischen Erzählungen von Göttern und Heroen waren die Etrusker ausserordentlich arm, sie suchten Ersatz in dieser Beziehung bei den mythenreichen Griechen. Je weniger aber die Götter zu plastisch festen und handelnden Gestalten ausgebildet waren, je weniger sie sich über die Natur von Dämonen erhoben, um so reichere Nahrung fand hier die Superstition. Die Etrusker waren in ganz besonderer Weise abergläubisch, die Divination spielt bei ihnen eine Rolle wie bei keinem anderen Volke. Die Untersuchung der Blitze, aus welcher Gegend und von welchem der neun Blitzeschleudernden Gottheiten sie kommen, was sie bedeuten, wie sie zu sühnen, abzuwehren, ja wie sie herabzuzaubern, ferner die Eingeweideschau, die Beachtung des Vögelflugs und die Deutung aller ungewöhnlicheren Erscheinungen waren bei ihnen Gegenstände von höchster Wichtigkeit und durch die genauesten Vorschriften geregelt. Die Divination war zu einem förmlichen Lehrgebäude entwickelt, das dem Tages zugeschrieben wurde, der an Gestalt ein Knabe, an Weisheit ein Greis auf den Feldern von Tarquinii unter dem Pfluge eines Landmanns erstanden und nachdem er seine Lehre mitgetheilt, gleich wieder gestorben sein soll. Durch dieses stete Erforschen des Götterwillens und die dadurch bedingte Vornahme religiöser Handlungen bei allen Ereignissen erhielt das Leben einen ernsten, ja trüben Charakter. Deshalb erschienen die Etrusker den Römern denn auch als besonders fromm. Dies Volk, sagt Livius, war vor allen anderen der Religion ergeben,

Digitized by Google

um so mehr als es in allen Künsten zur Uebung derselben ausgezeichnet war.

In Beziehung auf das häusliche Leben der Etrusker ist jener schon erwähnte Umstand wichtig, dass der Zusammenhang der Familie hier, wie überhaupt wohl bei allen italischen Völkern, ein engerer war als bei den Griechen. Bei diesen tritt das Familienleben sehr zurück hinter dem öffentlichen, und namentlich hatte die Frau eine untergeordnete Stellung. In Athen begleitete keine ehrbare Frau ihren Mann zum Gastmahl, was unbedenklich in Rom wie in Etrurien geschah, so dass sie Theil hatten an der Bildung der Männer. Besonders merkwürdig ist aber, dass in den etruskischen Grabschriften, ähnlich wie es in Lycien der Fall war, zum Namen des Verstorbenen eben so oft der Name der Mutter, wie der des Vaters hinzugefügt wird. Mit Recht hat man daraus den Schluss gezogen, dass die Frauen in der Familie ein bedeutendes Ansehen genossen.

Im Uebrigen wird dem Privatleben der Etrusker Prunk und Ueppigkeit nachgesagt; ihre Mahlzeiten waren bei den Griechen berüchtigt, römische Dichter nennen sie: die feisten Etrusker. Die Künste der Bequemlichkeit und des Nutzens waren sehr vervollkommnet, Handel und Schifffahrt blüheten. Die Tracht war der griechischen und römischen verwandt, aber doch bunter und prunkender. Eigenthümlich sind die etruskischen Stiefeln; sie hatten eine hohe Sohle und waren gewöhnlich roth und mit goldenen Bändern gebunden. Ausserdem kommt mancher ungriechische Schmuck vor, Männer, Frauen und Kinder tragen Armringe und Halsketten mit herabhängenden Kapseln (Bulla), welche einen amuletartigen Inhalt umschlossen. Höheres geistiges Leben in Dichtung und Wissenschaft scheint sich bei ihnen nicht entwickelt zu haben, es vertrug sich nicht mit einem System abergläubischer Ceremonien und unterdrückender Herrschaft; dass aber die Empfänglichkeit dafür nicht ganz fehlte, zeigt schon die Aufnahme griechischer Mythen.

Diese wenigen Züge können genügen, um uns ein Bild des etruskischen Volks, das uns bei der Betrachtung seiner Kunst begleitet, zu geben. Wir sehen es kräftig, verständig, thätig, alles vielleicht in höherem Grade als die Griechen, aber mehr auf das vereinzelte, irdische Dasein gerichtet. Daher keine Spur von jenem begeisterten Sinne, der leicht vom Himmel zur Erde übergeht und auf dieser die Himmlischen sieht; sondern sorgenvolle Herrschaft, abergläubische Rücksicht. Für den sinnlichen Genuss des Lebens war mehr als billige Freiheit gelassen, im geistigen Gebiete herrschte Beschränkung. Es ist ein Reich des consequenten praktischen Sinnes mit geringer Genialität,

Digitized by Google

einer irdisch gestimmten Gesinnung, die das sichtbare Dasein mit aller möglichen sogar raffinirten Bequemlichkeit ausstattet, aber sich nicht zu einem höheren und freieren Leben des Geistes aufzuschwingen vermag.

Architektur.

Schon nach diesen allgemeinen Bemerkungen dürfen wir nicht erwarten, eine bedeutende, auf eigenen schöpferischen Gedanken beruhende Kunst bei den Etruskern zu finden. Und in der That ist es bezeichnend, dass dieses Volk zwar in allem Technischen und dem Gebiet des Kunsthandwerks Angehörigen so ausgezeichnet war, dass etruskische Geräthe selbst in Athen zur Zeit der höchsten Kunstblüthe geschätzt wurden, für alle höheren Anforderungen dagegen geringere Anlagen besass. Die etruskische Kunst ist trotz der ausgeprägt nationalen Züge, die sie trägt, doch unselbstständig und abhängig und zwar ist es vornehmlich die griechische Kunst, deren Einfluss die etruskische Plastik und Malerei, zum Theil auch die Architektur beherrscht. Indessen ist doch in architektonischer Hinsicht das Auftreten eines neuen Princips zu constatiren, das zwar von den Etruskern nur in beschränkter Weise ausgebildet wurde, für die ganze spätere Entwickelung der Architektur aber von entscheidender Bedeutung werden sollte.

Wie in Griechenland, so sind auch auf italischem Boden die Mauern der Städte die ältesten Bauwerke und zwar begegnen wir hier derselben Verschiedenheit in der Construction, die wir oben erörterten, vom rohesten cyklopischen Werk bis zum regelmässigen Quaderbau. Auch die Thore sind in derselben Weise construirt, dabei aber theilweise von einem im Keilschnitte ausgeführten Bogen überdeckt, und beweisen also die merkwürdige Thatsache, dass die Etrusker die Kunst der Wölbung kannten. Diese Kunst war den Griechen, wie wir sahen, wenigstens in ihrer früheren Zeit, unbekannt; die kuppelförmigen Thesauren sind nur scheinbare Wölbungen durch horizontal überragende Steinlagen gebildet. Auch bei italischen Völkern kommt diese scheinbare Wölbung noch vor; so bei den s. g. Nuraghen in Sardinien, kegelartigen Steinthürmen von 30 bis 50 Fuss Höhe mit einer oder mehreren neben und über einander liegenden glockenförmig zugerichteten Kammern im Inneren, die zu Gräbern dienten und in mehreren Tausenden erhalten sind, dann in einigen Gräbern in Etrurien, unter denen das hochalterthümliche von Regulini und Galassi in Caere entdeckte Grab hervorzuheben, ferner in einem Quellhaus zu Tusculum,

endlich in Rom am Carcer Mamertinus, dessen oberes Geschoss mit einem Tonnengewölbe bedeckt ist, während das untere, das sogenannte Tullianum, das ursprünglich als Quellhaus diente, jetzt freilich auch mit einem flachen Bogen überwölbt ist, ursprünglich aber, wie man noch an den Wänden sieht, in jener älteren Weise construirt war. Dagegen ist das Thor von Volterra, obgleich in untrennbarer Verbindung mit den alten Mauern der Stadt, schon eine wirkliche, nach den Regeln des Steinschnitts gebildete Wölbung. Der Schlussstein und die Steine zunächst über den Kämpfern sind mit grossen, mächtig hervorragenden menschlichen Köpfen verziert, und also die wesentlichen Punkte der Wölbung auf deutliche Weise bezeichnet. Wir werden später sehen, dass diese Markirung des Schlusssteines am Bogen auch in die römische Architektur übergegangen ist. Auch in den Bildwerken freilich späterer Aschenkisten sind nicht selten bogenförmige Thoröffnungen dargestellt[1]). Einen noch wichtigeren Beweis ihrer Wölbungskunst liefern die berühmten Cloaken in Rom, unterirdische Abzugskanäle zur Austrocknung der sumpfigen Stellen der Hügelstadt, sämmtlich vollständig gewölbt, und dies an dem Hauptkanal, der Cloaca maxima, auf einer Breite von zwölf Fuss. Man kann nicht bezweifeln, dass diese nach alten Nachrichten noch aus der Zeit der römischen Könige herrührende Anlage etruskischen Baumeistern zuzuschreiben ist, welche mithin die Nützlichkeit des Gewölbes schon vollkommen verstanden und sich desselben mit grosser Kühnheit und Sicherheit bedienten. Wir können sie daher, soweit uns die Geschichte dieser früheren Zeit bekannt ist, wohl als die Erfinder dieser für die spätere Entwickelung der Architektur, so wichtigen Bauweise, oder doch als diejenigen betrachten, welche den Anstoss zu ihrer weiteren und allgemeineren Anwendung gaben. Indessen scheinen sie nur die Nützlichkeit, nicht die Schönheit derselben erkannt zu haben[2]). — Ein Beweis, dass sie zu Bauten höheren Styls sich der Wölbung nicht bedienten, liefert die Structur ihres Tempels[3]). Zwar ist kein solcher erhalten, wohl aber

---

[1]) z. B. Micali a. a. O. Tab. 29.

[2]) Zwei Thore in Perugia, das eine ganz, das andere theilweise erhalten, haben gewölbte Bogen, anscheinend noch aus etruskischer Zeit, aber in Verbindung mit Formen der griechischen Architektur, die dem nicht entsprechen und ein späterer Zusatz zu sein scheinen. Vgl. Dennis II. 460 (Uebers. p. 666. 67.)

[3]) Vielleicht mag dies Nebeneinanderbestehen der Wölbung und einer auf anderem Princip beruhenden Tempelstructur einen historischen Grund haben. Die Zeit der Erfindung des Gewölbes mag eine spätere gewesen sein, in welcher die Form des Tempels schon völlig ausgebildet war und aus religiösen Rücksichten nicht verändert werden durfte. Zwar ist die Beschreibung Vitruvs, aus welcher wir die Tempelform kennen

Digitized by Google

gewährt uns die, diesmal ziemlich genaue und verständliche Beschreibung Vitruvs eine im Wesentlichen ausreichende Anschauung. Die Form ihrer Tempel war der griechischen insofern ähnlich, dass sie auch eine Cella, eine offene Säulenhalle und das Giebeldach hatten. Dennoch war der ästhetische Charakter ein ganz anderer. Schon die Anordnung des Grundrisses wich sehr ab; während der griechische Tempel ungefähr halb so breit als lang war und also ein längliches Viereck bildete, näherte sich der etruskische dem Quadrat, die Breite war nur um ein Sechstel kleiner als die Tiefe. Diese Tiefe war dann in zwei gleiche Theile getheilt, von denen der vordere (anticum) die nur auf Säulen (nicht auf Mauern) ruhende, offene Vorhalle, der hintere (posticum) das eigentliche Heiligthum enthielt. Gewöhnlich waren hier drei Cellen nebeneinander, jede mit besonderem Eingange, von denen die mittlere etwas breiter war, so dass sie sich zu den daneben gelegenen wie vier zu drei verhielt. In der Vorhalle standen zwei Säulenreihen, jede nur von vier Säulen, deren drei Zwischenräume gerade zu den Thüren der drei Cellen hinführten, so dass also das mittlere Intercolumnium grösser war, als die beiden anderen. Auch diese aber waren sehr breit und das Maass der Entfernung griechischer Säulen überschreitend. Die Säulen glichen einzeln betrachtet den dorischen, wenigstens war ihr Kapitäl ebenso einfach und aus ähnlichen, doch schwächer gebildeten Gliedern bestehend. Allein die Stämme waren sehr viel schlanker, die Höhe etwa das Siebenfache des unteren Durchmessers; auch waren sie auf Basen gesetzt. Es war Regel, dass die Säulenhöhe ein Drittel der ganzen Breite des Gebäudes messen sollte, die Intercolumnien waren daher fast so gross, das mittlere sogar grösser, als die Höhe des Säulenstammes.

Diese Verhältnisse des Grundrisses behielt man auch dann bei, wenn nur eine Cella erforderlich war; diese hatte wiederum nur die Breite des mittleren Intercolumniums und an die Stelle der Aussenwände der kleineren Cellen trat nun eine Fortsetzung der Säulenreihe auf den Seiten bis zu der Hinterwand der Cella. Es scheint nicht, dass man auch auf der Rückseite eine Säulenreihe hinzufügte; vielleicht

lernen, jünger wie die Monumente von Volterra und Rom, welche die Bekanntschaft der etruskischen Meister mit der Kunst des Wölbens beweisen; und Vitruv beschreibt den toscanischen Tempel keinesweges als eine verschwundene, bloss historische Form. Indessen darf man daraus nicht schliessen, dass die Entstehung dieser Form nicht schon aus ältester Zeit datire. Wir besitzen eine Beschreibung des Tempels des capitolinischen Jupiters, zwar des durch Sulla, aber ganz im ursprünglichen Plan wiederhergestellten Tempels, welche im Wesentlichen mit Vitruvs Vorschriften übereinstimmt, und dieser Tempel war ebenso alt wie die Cloake.

20*

Digitized by Google

widersprach es religiösen Rücksichten, weil das Götterbild im hintersten Theile des Gebäudes stehen musste, auch würde die Anordnung der Säulen hier, wo keine Thüre der Cella die Verschiedenheit der Intercolumnien rechtfertigte, unsymmetrisch oder unschön geworden sein. Auch der Tempel des capitolinischen Jupiters in Rom hatte wohl nicht, wie man angenommen hat[1]), eine rings umherlaufende Säulenhalle, wiewohl er eine Vergrösserung des gewöhnlichen etruskischen Tempels zeigte. Er hatte nämlich drei Cellen, aber eine Vorhalle mit dreifacher Säulenreihe und eine Fortsetzung der äusseren Säulen auf den Seiten. Auch hier aber lag die Thüre der mittleren Cella in der Mitte des Gebäudes und die Rückwand blieb ohne Säulenhalle.

Bei dieser Grösse der Intercolumnien konnte man steinerne Balken nicht anwenden, sondern nur hölzerne, wo dann die Querbalken, welche auf den Cellenwänden und dem Architrav auflagen, über diesen, nach Vitruvs ausdrücklicher Angabe, mit einer Länge, welche dem vierten Theile der Säulenhöhe gleich kam, hinausragten, und so das gewaltig weit ausladende Vordach trugen. Der Giebel wurde, wie es schon die Breite mit sich brachte, in einem steileren Winkel, als an den griechischen Gebäuden aufgerichtet; das Innere des Dreiecks war mit Bildwerk von gebranntem Thon geschmückt. Es ist unverkennbar, dass dieser Bau, ungeachtet der Aehnlichkeiten des Einzelnen, einen völlig verschiedenen Eindruck von dem des dorischen Styls machen musste. Statt der herumlaufenden Säulenhalle, welche sich so deutlich als ein geschlossenes Ganze aussprach, sah man hier sofort zwei verschiedenartige Theile, die breite, offene Vorhalle mit ihren Säulen, und die Mauern der gleich grossen Cella. Dann diese Vorhalle selbst, wo, statt des rhythmischen Wechsels von Stämmen und ihnen an Grösse nahe kommenden Zwischenräumen, diese dünnen Säulen in ihrer breiten unbestimmten Entfernung von einander sich vereinzelt darstellten. Auch das weit ausladende Dach und die stark ansteigende Linie des Giebels, der mit seiner breiten Masse auf diesen schwachen Säulen lastete, mussten den Ausdruck des Leeren, Matten, Mühsamen geben. Schon Vitruv nennt daher diese Tempelform, niedrig, breit, gespreizt und schwerköpfig. Während im dorischen Tempel alles ein kräftiges, in sich einiges, organisches Leben ausdrückte, erschien hier überall ein zwiespaltiges, vereinzeltes Wesen, ohne innerlichen Zusammenhang, bloss durch ein äusseres Bedürfniss zusammengehalten. Wir können in dieser Erscheinung des Tempels ein Bild des Staatslebens der Etrusker

---

[1]) Hirt, Gesch. d. Bauk. I. 245. und Taf. 8. Siehe dagegen Müller Etrusker II. 232, dessen Ansicht besser begründet zu sein scheint.

Digitized by Google

sehen, wo auch keine organische Einheit, sondern ein Zerfallen in zwei Hälften, Patricier und Plebejer, und ein rücksichtsvolles, scheues Leben statt fand[1]).

Von etruskischen Tempeln ist uns, wie schon bemerkt, nichts erhalten, indessen besitzen wir von einem Grabe bei Vulci Fragmente etruskischer Säulen, welche die Abhängigkeit der etruskischen Architektur von der griechischen und zwar der dorischen unzweifelhaft bestätigen. Zwar haben sie eine Basis, die der dorischen Säule, wie wir sahen, fehlte, allein eine ältere Gestalt der dorischen Säule mag das Vorbild der etruskischen gewesen sein, wir besitzen ja nicht mehr die ältesten Denkmäler des dorischen Styls. Deutlich aber zeigen die Kapitäle jener etruskischen Säulen die Verwandtschaft mit dem dorischen, wenn auch die Formen und Verhältnisse der einzelnen Glieder weniger schön und ausdrucksvoll sind.

Das Bedeutendste, was uns von etruskischer Architektur erhalten, sind die Grabmäler. Erst durch den antiquarischen Eifer namentlich der letzten Jahrzehnde, hat man an mehreren Stellen des alten Etruriens die Begräbnissplätze aufgefunden, und ihre meist unterirdischen Grabkammern in ziemlich grosser Zahl geöffnet. Diese sind in den weichen Tufstein eingegraben oder in den Fels gehauen, und bestehen aus mehreren verbundenen Räumen von verschiedener Anzahl und Form, welche bald eine flache oft durch einfache Pfeiler gestützte Decke, bald die Form von Häusern mit giebelförmigem Dache, wobei das hölzerne Sparrwerk in Stein nachgeahmt ist, manchmal aber auch eine runde, dem Gewölbe ähnliche Decke haben. Im Aeusseren unterscheidet man an den Gräbern je nach der Beschaffenheit der Localität eine zweifache Form, in der Ebene wurden freie Bauten errichtet, in felsigen Gegenden ward der Abhang des Felsens mit einer künstlerischen Façade versehen. Die erstere Classe zeigt die alte, schon mehrfach erwähnte Form des Tumulus, des aufgeworfenen Erdhügels, dessen Basis häufig ummauert, auch wohl mit einem Graben umzogen ist. Das grösste derartige Grabmal ist der Poggio Gajella in der Nähe von Chiusi, ein von der Natur aufgerichteter Hügel von fast 900 Fuss im Umfang, der ganz durch-

---

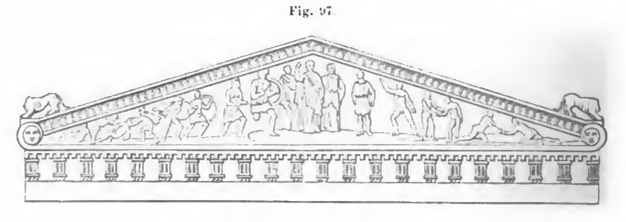
[1]) Neuerdings ist die Stelle Vitruvs über den toscanischen Tempel (IV. 7) von Semper im Deutschen Kunstbl. 1855 p. 76 ff. besprochen, dessen Bemerkungen wir aber in mehreren Punkten nicht beistimmen können. Der Annahme, dass die Vorhalle, ähnlich wie der römische prostylos, nur an den Seiten, nicht in der Mitte, eine doppelte Säulenstellung gehabt habe, stehen die Worte „inter antas et columnas priores per medium iisdem regionibus alterae disponantur“ entgegen und die Worte „trajecturae mutulorum parte quarta altitudinis columnae projiciantur“ beziehen sich deutlich auf das Maass des Vorsprungs, nicht aber auf die Höhe der vorragenden Balken.

Digitized by Google

löchert ist von vielen in mehreren Schichten übereinander liegenden Grabkammern und von labyrinthisch verschlungenen Verbindungswegen. Man hat in diesem Grabhügel das von Plinius beschriebene Grabmal des Königs Porsena erkennen wollen, in dessen Basis sich ein unentwirrbares, einen Ariadnefaden erforderndes Labyrinth befunden habe. Dies ist nun freilich schon deswegen nicht richtig, weil das Grab des Porsena eine quadrate Basis hatte, während jener Hügel rund ummauert ist, wohl aber gewinnt der Bericht von dem Labyrinth in der Basis des Königsgrabes durch diese Analogie eine Bestätigung. Ein anderes grosses Grab ist die s. g. Cucumella von Vulci, ein aufgeworfener Erdhügel, unten ummauert, von etwa 200 Fuss Durchmesser und noch 40—50 Fuss hoch. In der Mitte dieses Hügels ragen zwei nicht mehr ganz erhaltene Thürme hervor, der eine rund und kegelförmig, der andere viereckig. Solche Steinkegel auf Grabmälern aufzurichten, scheint in Etrurien in merkwürdiger Uebereinstimmung mit dem Grabmal des Alyattes bei Sardes, nicht selten gewesen zu sein. Noch jetzt ist, freilich aus späterer Zeit, aber mit Beibehaltung früherer Anlage, ein solches Monument erhalten, das unter dem Namen des Grabes der Horatier und Curiatier bekannte Denkmal bei Albano. Es besteht aus fünf kegelförmigen Thürmchen — soviel waren ihrer auch auf dem Alyattesgrabe — auf einem gemeinsamen viereckigen Unterbau. Aehnliche Gräber finden sich auf etruskischen Aschenkisten dargestellt und so ist wenigstens die Angabe vom Porsenagrabe, dass fünf Pyramiden sich über dem Unterbau erhoben hätten, vollkommen gesichert, wenn auch die weitere Beschreibung etwas seltsam klingt.

Von der zweiten Classe sind besonders merkwürdig die Felsgräber von Norchia und Castel d'Asso unfern Viterbo. Hier erheben sich

Fig. 97.



Giebel eines Grabes in Norchia.

nämlich über den Eingängen der Grabhöhlen regelmässige in den Felsen eingehauene Façaden, welche als einfache, schräganlaufende Wände, nur durch eine Blendthür unterbrochen und mit einem reichen und

Digitized by Google

hohen Kranzgesimse gekrönt erscheinen. Die Glieder sind von bewegter, derber Formation und das Ganze macht einen ernsten Eindruck. In Norchia finden sich auch einige reichere Façaden, in Gestalt eines Tempels mit Säulen, Triglyphen und Reliefs im Giebel verziert (Fig. 97), und mithin vielleicht aus einer etwas späteren Zeit. Indessen stehen auch hier, wo doch keine constructive Rücksicht war, die Säulen weit von einander, so dass bei der einen dieser Façaden auf vier Säulen 22 Triglyphen kommen. Jene weitsäulige etruskische Form ist daher beibehalten, und der ganze Schmuck hat wieder jenen Charakter des Leeren und Breiten.

Plastik und Malerei.

Die Städte Etruriens waren reich mit plastischen Werken geschmückt; bei der Eroberung von Volsinii wurden in dieser einen Stadt 2000 Statuen gefunden. Die etruskischen Künstler galten für ausgezeichnet im Erzguss, weniger scheinen sie in eigentlicher Bildhauerei, in Holz und Stein geleistet zu haben. Plinius, der seine Künstlergeschichte nach dem Material eintheilt, erwähnt sie da, wo er vom Marmor spricht, nicht, wohl aber rühmt er sie als wohlbewandert in der Thonplastik und besonders im Erzgusse. Ihre Bildsäulen, sagt er, seien durch alle Länder verbreitet. Zwar war ihnen auch die Steinsculptur nicht fremd, und wir besitzen ausser mehreren freien Figuren, viele Grabsteine und eine sehr grosse Zahl von Aschenkisten in Tufstein und in Alabaster, letztere freilich meistens nicht aus sehr alter Zeit. Allein im Ganzen zogen sie für freistehende Statuen das Erz und selbst den Thon vor. Die Statue des Jupiter im capitolinischen Tempel und ebenso die Bildsäulen, mit welchen sie die Giebelfelder der Tempel zu schmücken pflegten, waren in diesem Stoffe gearbeitet. Ueber den Grund dieses den fügsameren Stoffen gegebenen Vorzugs haben wir keine Nachrichten. Zum Theil war es der Mangel eines edleren Steins, denn der Marmor von Carrara, wenigstens der durch seine weisse Farbe ausgezeichnete, wurde erst im Anfang der römischen Kaiserzeit entdeckt. Vielleicht aber ist er auch darin zu suchen, dass die Plastik sich nicht aus der Architektur, sondern aus den für den Luxus des Hauses beschäftigten Handwerken entwickelte. Daher blieb man an Gebäuden bei dem Gebrauche des Thons stehen, während die Goldarbeiter auch zum Erzgusse übergingen. In der That waren die Etrusker dem Luxus des Metallschmuckes überaus ergeben; an der Tracht, an Rossen und Wagen, bei öffentlichen Aufzügen liebten sie diesen Glanz,

Digitized by Google

und tyrrhenische Schalen und Leuchter waren auch bei den Griechen berühmt.

Diese Beschaffenheit des Materials erklärt es, dass so wenig grössere Werke auf uns gekommen sind, da die Vergänglichkeit des Thons und der Metallwerth des Erzes der Erhaltung gleich ungünstig waren. Kleinere Werke dagegen, auf der Grenze von Kunst und Handwerk stehend, Statuetten und Geräthe aller Art von Bronce, Schmuckgegenstände von edlem Metall und geschnittene Steine, darunter vieles namentlich der älteren Zeit Angehörige von höchster Sauberkeit und Feinheit der Ausführung, haben die Gräber uns in grosser Anzahl aufbewahrt. Der Inhalt der ältesten zeigt manche sehr auffallende Aehnlichkeit mit ägyptischen Werken; in jenem oben erwähnten, hoch alterthümlichen Grabe zu Caere wurden unter Anderem zwei vergoldete Silberschaalen gefunden, die mit einem Relief von Jagdscenen in durchaus ägyptischem Style verziert sind. Ausserdem erwähnen wir noch die Canopen, Aschenkrüge mit Kopf oder Büste des Verstorbenen als Deckel, zuweilen auch noch mit Armen versehen, eine Form, die auch aus Aegypten vielfach bekannt ist. Daneben finden sich in Reliefs von Metall und Terracotta, sowie in Malerei vielfache Reste jener alterthümlichen Verzierungsweise mit Thierfiguren und eingestreuten Ornamenten, die wir auch im ältesten Griechenland fanden und dem Orient als Ausgangspunkt zuschreiben mussten. Eine Fülle in dieser Art bemalter Thonvasen, auch manche alterthümliche Idole geben Zeugniss von dem Einfluss orientalischer Kunst. Indessen scheint der Einfluss Aegyptens und des Orients sich nur auf die älteste Zeit zu beschränken, jedenfalls tritt er sehr zurück im Vergleich zu der Bedeutung, welche die griechische Kunst für Etrurien gewann. Wie sehr diese von den Etruskern gekannt und geschätzt war, haben namentlich die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte gezeigt, wo in etruskischen Gräbern bemalte Vasen griechischen Styls aus verschiedenen Perioden in grösster Anzahl gefunden wurden. So begreift es sich, wenn wir in den Entwickelungsstufen der etruskischen Kunst überall ein Anschliessen an die griechische finden, jedoch immer mit Beimischung eines von ihr sehr verschiedenen, einheimischen Elements.

Dem altgriechischen Styl schliessen sich die zahlreichen, besonders häufig in Chiusi gefundenen Grabcippen aus Kalkstein an, deren Darstellungen meist dem nationalen Leben angehören, wie überhaupt die griechischen Mythen weit mehr in der späteren etruskischen Kunst vertreten sind. Es sind Begräbnissgebräuche, religiöse Ceremonien, Processionen u. dgl. Das Relief ist immer ausserordentlich flach, die Figuren haben mit Ausnahme der Brust Profilstellung, die Umrisse sind

Digitized by Google

scharf und schneidend. Dies Alles in Uebereinstimmung mit dem Altgriechischen; aber das eigenthümlich Etruskische zeigt sich in den excentrischen Bewegungen und in der übertrieben eckigen und harten Zeichnung. Man hat mit Recht bemerkt, das Strenge werde von den Etruskern verstrengert, das Weiche verweichlicht.

Ebenso schliessen sich dem altgriechischen Styl eine Anzahl etruskischer Skarabäen an, die sich durch die Hagerkeit ihrer Gestalten leicht von einer späteren Classe unterscheiden und zu den vollendetsten Producten der etruskischen Kunst gehören. Unter ihnen nehmen zwei Steine der Berliner Sammlung einen besonders hohen Platz ein, der eine mit einer Gruppe der Helden, die von Argos gegen Theben zogen, der andere den Tydeus darstellend, der sich mit dem Schabeisen reinigt. Zwar ist auch hier die Neigung zum Gewaltsamen unverkennbar, aber die feine, zierliche Ausführung des Details erinnert an die schönsten Beispiele des strengen griechischen Vasenstyls. Auch die Käferseite des ersteren mit ihren feinen Verzierungen ist wahrhaft bewundernswerth.

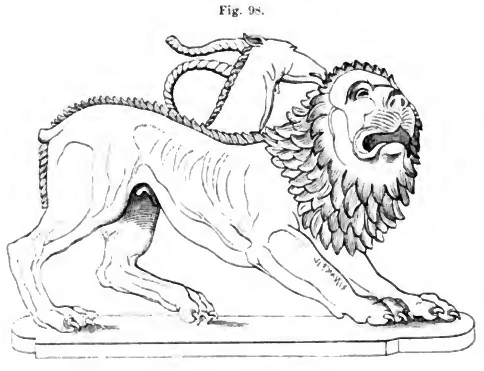
Von Terracotten gehören dem älteren Styl einige zwar in Velletri gefundene, aber von etruskischer Manier nicht freie Reliefs an, welche sich jetzt im Museum zu Neapel befinden. Sie gleichen in der einfachen Zeichnung der Umrisse, im kräftigen Gliederbau, in dem Profilzügen der Köpfe, in der leichten, etwas gradlinigen Körperhaltung manchen altgriechischen Werken. Auf dem einen derselben sieht man Centauren in der Form dargestellt, dass sie vorn eine vollständige männliche Gestalt zeigen, der nur hinten der Rossleib anwächst; wir wissen aus erhaltenen Werken und aus der Beschreibung des Pausanias vom Kasten des Kypselos, dass sie auch in Griechenland in früherer Zeit oft so abgebildet wurden. Auf einem anderen sieht man bewaffnete Reiter im schnellen Fluge der Rosse; Menschen und Pferde sind nur angedeutet, aber an beiden lebt schon alles. Unter den statuarischen Werken zeichnet sich ein kürzlich in Caere gefundener, jetzt in Paris befindlicher Sarkophagdeckel aus, auf welchem nach etruskischer Sitte die Figuren der Verstorbenen, Mann und Frau neben einander gelagert, dargestellt sind. Neben unverkennbarer Einwirkung des altgriechischen Styls macht sich auch hier etwas eigenthümlich Etruskisches geltend.

In Bronce sind hochalterthümliche Reliefs, namentlich aus Perugia, vorhanden. Bedeutender aber sind zwei freie Figuren, die Chimära in Florenz und die Wölfin auf dem Kapitol, die ebenfalls der älteren etruskischen Kunst anzugehören scheinen. Die Chimära (Fig. 98), ein mehrköpfiges Ungeheuer, nämlich die vollständige Gestalt eines Löwen,

Digitized by Google

aus dessen Leib aber noch der Hals einer Ziege hervorwächst und dessen jetzt fehlender Schweif in eine Schlange endigte, hat den Ausdruck eines wilden und grimmigen Wesens; die Mähne ist in Reihen

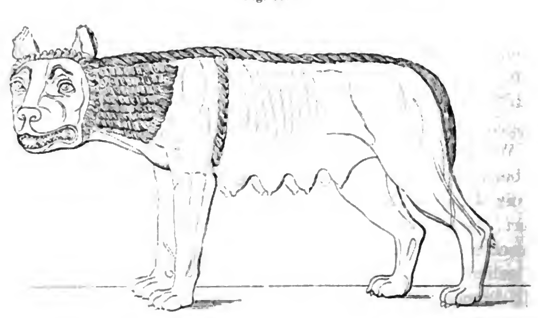
Fig. 98.



Die Chimära in Florenz.

starrer Haare gelegt, die Knochen und Muskeln sind nicht ohne Kenntniss der Natur sehr kräftig angegeben, die Umrisse haben überhaupt etwas Hartes. Auch die Wölfin auf dem Kapitol (Fig. 99) ist höchst

Fig. 99.



Die Wölfin auf dem Kapitol.

eckig und von steifer Zeichnung der Haare, aber von energischem Ausdruck. Wahrscheinlich besitzen wir in ihr noch jene berühmte Wölfin,

Digitized by Google

die in Rom am ruminalischen Feigenbaum mit den Figuren der an ihren Eutern saugenden Zwillinge im Jahr 458 der Stadt aufgestellt wurde.

Einer weiter vorgeschrittenen Entwickelung der Kunst gehört der Redner der florentinischen Sammlung an (Fig. 100). Er ist offenbar Porträt, die Züge des bartlosen[1]) Antlitzes sind individuell mit dem Ausdrucke der Sorgen und Bedenklichkeiten des Lebens, die Falten und Runzeln mit Sorgfalt wiedergegeben, er streckt den rechten Arm aufwärts, wie im Reden zu einer versammelten Menge begriffen. Die Haltung ist nachlässig, indem die Brust etwas zurückliegt, der Unterleib vortritt, die Kniee eine schlaffe Biegung machen. Schon hierin zeigt sich ein Mangel des Schönheitssinnes und jenes höheren Styls, der sich bei den Griechen mit aller Naivetät des Porträts verband. Das kurzgeschnittene Haupthaar ist weder in grosse Massen gelegt, noch weich und mit der Andeutung des Leichten bearbeitet. Der Mantel endlich senkt sich in schweren Falten, unter denen das Auge nirgends den Ruhepunkt einer grösseren, faltenfreien Masse hat, welche die Körperform unter dem Gewande andeutete und einen edelen Wechsel von Licht und Schatten hervorbrächte. Das Ganze giebt den Eindruck eines verständigen Mannes mit einiger Lebendigkeit, es hat aber nichts von dem Erfreuenden höherer Kunst. Verwandten Geistes ist der s. g. Mars von Todi im Vatican, ohne Zweifel auch die Porträtstatue eines jungen Kriegers; es ist eine untersetzte Gestalt von trockener

Fig. 100.



Redner in Florenz.

[1]) Schon auf sehr alterthümlichen etruskischen Monumenten kommen häufig bartlose Männer vor, so dass die Sitte den Bart abzunehmen bei den Etruskern älter gewesen zu sein scheint, wie bei den Römern. Winkelmanns Schluss, dass diese Statue eben deshalb einer späteren Zeit zuzuschreiben sei, ist daher nicht richtig. Siehe Winkelmanns Werke, mit der Anmerkung von Fernow, Th. 3. S. 189 u. Nr. 660. Vgl. Dennis I. 232 Anm.

Digitized by Google

Naturwahrheit, aber ohne jede Spur von der Idealität, welche die Griechen auch dem Porträtbilde zu geben wussten. Der Knabe mit der Gans im Museum zu Leyden ist nicht ohne Anmuth, aber weichlich. Wir sehen in allen diesen Werken eine verständige Richtung auf die gemeine Natur ohne den höheren, idealen Formensinn und den poetischen Schwung der Phantasie, welcher die Griechen niemals verliess.

Sehr interessant sind sowohl durch die Gegenstände als durch die Art ihrer Darstellung die Sarkophage und Aschenkisten, erstere zur Aufnahme ganzer unverbrannter Leichen, letztere nur zur Bewahrung der Asche bestimmt, da sie zu klein sind, um den Körper eines Menschen aufzunehmen. Wie bei Griechen und Römern, so war nämlich auch in Etrurien die Verbrennung der Leichen neben dem Begräbniss üblich. Wir besitzen etruskische Sarkophage aus verschiedenen Perioden der Kunst, doch ist ihre Zahl im Ganzen gering, während sich die Aschenkisten in grosser Zahl in verschiedenen Museen in und ausser Italien, besonders aber in der Sammlung zu Volterra finden, hier meistens in Alabaster, sonst gewöhnlich in Travertin und Terracotta gearbeitet. Auch unter ihnen finden sich manche von alterthümlichem Styl, jenen oben erwähnten Grabcippen von Chiusi vollkommen entsprechend, die grosse Mehrzahl aber zeigt späteren Styl und ist wohl, wie die so sehr verwandten römischen Sarkophage, erst in der römischen Kaiserzeit entstanden. Auf dem Deckel dieser viereckigen Kisten sieht man gewöhnlich die liegende Porträtfigur des Verstorbenen, an den Seiten ziemlich hoch gearbeitete Reliefs. Ihren Gegenständen nach[1]) zerfallen sie in zwei Classen, von denen die eine bestimmte mythische oder mythisch-historische Darstellungen, die andere mehr oder weniger allegorische Beziehungen auf den Verstorbenen enthält. Zu diesen gehören Triumphzüge, der Abschied, Reisen zu Ross oder auf Seeungeheuern als Allegorie der Todeswanderung, endlich Kämpfe ohne individuelle Bezeichnung einzelner Mythen. Jene sind meistens aus den tragischen Sagen der Griechen, namentlich aus den Mythen des thebanischen oder trojanischen Krieges, besonders der Irrfahrten des Ulysses, der Leiden des agamemnonischen Hauses, oder aus der Geschichte des Theseus und des Perseus genommen. Sie sind aber keinesweges Nachahmungen griechischer Werke, wenn sie auch in den Formen der Darstellung sichtlich unter griechischem Einfluss stehen; schon die häufige Einmischung etruskischer Todesdämonen giebt ihnen ein fremdartiges Gepräge. Diese Sagen scheinen daher ganz zu einheimischen geworden zu sein,

---

[1]) Vgl. Uhden, über die Todtenkisten der alten Hetrurier in den Abhandlungen der Berliner Akademie 1816 bis 1819.

Digitized by Google

und wahrscheinlich haben sie eine ähnliche, nähere oder entferntere, Beziehung auf den Verstorbenen, wie die ihnen verwandten Darstellungen der römischen Sarkophage, die wir unten näher betrachten werden. Dagegen kommen Darstellungen aus dem Sagenkreise des Bacchus und Hercules, welche auf den römischen Sarkophagen so häufig sind, hier nicht vor. Die Arbeit dieser Aschenkisten, die in so grosser Zahl vorhanden sind, dass sie gewiss nicht bloss von den Vornehmen und Reichen herrühren, ist übrigens keine vorzügliche, sondern mehr handwerksmässig; namentlich finden wir die Porträtbilder auf den Deckeln oft ziemlich roh und unförmlich. Dagegen sind die Compositionen höchst lebendig und von einer sehr eigenthümlichen Gruppirung, völlig abweichend von der griechischen. Während in den griechischen Reliefs die Gestalten gewöhnlich im Profil und fortschreitend dargestellt sind, herrscht hier eine mehr malerische Anordnung, eine Gruppirung nach der Mitte zu und ein höchst bewegtes Leben. Während dort die Figuren auf einer Linie gestellt sind, finden wir sie hier oft in zwei Reihen hintereinander. Interessant ist es, einigermassen verwandte Gegenstände in der Auffassung beider Völker zu vergleichen. Wenn die griechischen Künstler eine Schlacht darstellen (wie etwa die Amazonenschlacht in dem Friese von Phigalia) so zeigen sie einzelne Paare von Kämpfenden, im Profile gestellt, alle nur durch die innere Symmetrie verbunden. Auf den etruskischen Urnen dagegen sehen wir eine verwickelte Schlacht in ihrem ganzen Umfange. Weit gespreitzte, mit aller Anstrengung ausholende Krieger bilden die Hauptgruppe, Gefallene liegen in Verwirrung am Boden, Rosse bäumen sich im Hintergrunde. Auf vielen solcher Kisten ist diese lebendige Gruppirung verwirrt und unklar, auf anderen dagegen giebt sie ein wohlgelungenes reiches Bild. So auf einer Graburne im Vatican[1]), welche auf ihrem Deckel zwei Gestalten, Mann und Frau enthält, auf deren Schicksale sich dann der allegorische Kampf darunter bezieht. Hier sehen wir den Verstorbenen als einen reichgeschmückten, alten Krieger; ein junger Mann, in gewandtem, kräftigen Angriffe die Waffen schwingend, bedrängt ihn, der Greis schon am Boden knieend deckt sich mit dem Schwerdte, aber sein böser Genius zeigt in heftiger Bewegung, dass er diesen Schutz vereiteln wird. Unfern sieht man dann seine Gemahlin, eine hohe Frau mit der Krone, in starker Aeusserung des Schreckens; Diener und Rosse füllen den Hintergrund. Alles ist hier belebt, alles in kräftiger That, deutlich und körperlich hervortretend.

Eine andere Gattung etruskischer Kunstwerke, in welchen auch

---

1) Cortile des Belvedere Nr. 91. bei Micali Tab. 43. 44. Beschr. Roms. II. 2. 155

Digitized by Google

die malerische Anordnung vorherrscht, sind die Spiegel (früher Pateren, auch mystische Spiegel genannt), flache Schalen von Bronce, deren convexe Seite als Spiegel diente, während die concave mit Darstellungen in gravirter Umrisszeichnung geschmückt ist, und die ebenso verzierten Cisten (früher ebenfalls für Gegenstände eines mystischen Cultus gehalten und daher cistae mysticae genannt), cylindrische, hauptsächlich in Palästrina gefundene Broncegefässe, in welchen man Spiegel, Salbgefässe, Strigeln, Kämme, Schmuckbüchsen und dgl. findet, wonach es wahrscheinlich ist, dass sie als Badegeräth gedient haben.

Die ersteren sind in grosser Anzahl erhalten und gehören den verschiedensten Perioden der etruskischen Kunst an. Ihre Darstellungen sind nur theilweise national etruskisch, gewöhnlich der griechischen Mythologie entnommen, freilich mit manchen etruskischen Zuthaten, wie auf den Aschenkisten, doch wählte man zu letzteren mehr düstere, tragische, zu diesem Schmuckgeräthe mehr heitere, üppige Sagen, darunter auch aus dem bacchischen Kreise, der dort nicht vertreten ist. In der Anordnung der Figuren entsprechen die älteren den griechischen Vasengemälden, auf den späteren aber finden wir, wie auf den Aschenkisten die Gegenstände meist in einer dichtgeschlossenen, nach der Mitte geordneten Gruppe. Die Anwendung des malerischen Princips ist aber hier noch charakteristischer, als auf den Aschenurnen, weil eine Sonderung der Figuren (wie sie in den griechischen Vasenmalereien beständig vorkommt) bei solchen Linearzeichnungen noch natürlicher ist, als im Relief, wo auch die zurücktretenden Theile der Gestalten wirksam sind.

Der Styl ist meistens von etruskischen Eigenthümlichkeiten, Weichlichkeit oder Eckigkeit, nicht frei, doch finden sich mehrere, die in ihrer Zeichnung rein griechischen Werken gleichkommen und vom Etruskischen nur die Inschriften und einige Besonderheiten der Tracht beibehalten haben. Der Kampf zwischen Achill und Penthesilea auf einem Spiegel des Berliner Museums entspricht durchaus dem strengen Styl griechischer Vasenbilder, besonders aber verdienen zwei ebendaselbst befindliche Spiegel genannt zu werden, von denen der eine, die Heilung des Telephus darstellend, dem strengen Styl noch näher steht, während der andere, der berühmte Semelespiegel (Fig. 101), von der reinsten Anmuth griechischen Styls durchdrungen ist. Er stellt die Umarmung des jungen Bacchus und seiner Mutter Semele im Beisein des Apollo und eines Satyrn dar und ist jedenfalls seiner Erfindung, vielleicht auch seiner Zeichnung nach ein griechisches Werk. Das Erstere ergiebt sich aus der Vergleichung eines der schönsten griechischen Reliefs, welches den Untergang der Niobiden darstellend, eine

Digitized by Google

Gruppe enthält, die mit der des Bacchus und seiner Mutter genau übereinstimmt. Für jene Scene aber war unzweifelhaft die Gruppe ursprünglich componirt, da sie dort noch natürlicher motivirt ist als hier.

Fig. 101.



Semelespiegel.

Aehnlich verhält es sich mit den Zeichnungen der Cisten, auch hier findet sich unter mehr oder weniger Etruskischem der reinste griechische Styl. Die Krone von allen ist die nach ihrem Finder genannte

Digitized by Google

Ficoroni'sche Cista, jetzt im Collegio Romano zu Rom befindlich, mit einer Darstellung aus der Geschichte des Argonautenzugs. Nach der Inschrift von einem Künstler Novius Plautius, wahrscheinlich aus Campanien gebürtig, nicht später als am Anfange des sechsten Jahrhunderts der Stadt Rom verfertigt, giebt sie uns in noch höherem Grade als die gleichzeitigen griechischen Vasenbilder eine Anschauung von der anmuthigen Schönheit, welche die griechische Malerei zur Zeit Alexanders erreicht hatte, und ist zugleich als ein Zeugniss der Verbreitung griechischer Kunst in Italien aus früherer Zeit von unschätzbarem Werthe.

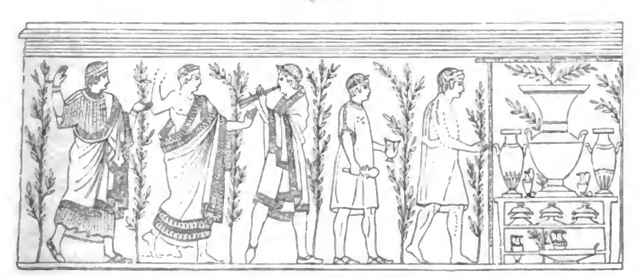
Von etruskischer Malerei sind uns theils Vasen, theils Wandmalereien in den früher und besonders neuerlich eröffneten Gräbern bekannt geworden. Die Vasen stehen hinter den griechischen, denen sie nachgeahmt sind, weit zurück. Betrachtet man namentlich diejenigen, welche durch Inschriften oder durch eigenthümlich etruskische Gestalten, z. B. den Unterweltsgott Charun mit seinem Hammer, sich als sichere und zugleich einigermassen selbstständige Werke dieses Volkes zu erkennen geben[1]), so sind sie durch die Neigung zum Grässlichen und Wilden, durch die plumpe, schwerfällige oder auch weichliche Zeichnung sehr verschieden von den griechischen Vasenbildern. Indessen gehören sie fast alle bereits einer späteren Zeit an, und dürfen daher einem Urtheile über die Kunst der Etrusker im Ganzen nicht zum Grunde gelegt werden. Dagegen gewähren die Wandgemälde, die jetzt in nicht geringer Anzahl und aus den verschiedensten Perioden entdeckt sind, vollständigere Anschauungen dieser Kunst in ihrer historischen Entwickelung. Sie sind durchgängig in Gestalt von Friesen in den Grabkammern angebracht, ganz im Reliefstyl mit Profilstellung der Gestalten ausgeführt, auch in der Farbe, die rein und hell auf einem Grunde von Stucco aufgetragen ist, mehr conventionell, so dass die Frauen sich durch einen wiederkehrenden helleren Ton von den Männern unterscheiden, und dass sogar Männer mit blauen Haaren und Pferde von blauer Farbe vorkommen. Die Gegenstände dieser Malereien sind verschieden; einige Male sind sie symbolischen Inhalts, indem sie Delphine, Seepferde oder phantastische halbthierische Gestalten geben, einige Male aus der griechischen Mythologie entlehnt, dies aber nur in der späteren Zeit. Bei weitem die Mehrzahl ist aus dem Leben entnommen, indem sie Feste darstellen, Mahlzeiten, bei denen Männer und Frauen zu Tische liegen, oft beide auf einem Lager, Tänze, oft üppige und lebendig

[1]) Die Antiquare aus und vor Winkelmanns Zeit halten oft altgriechische Arbeiten für etrurisch; ihre Bezeichnungen sind daher nicht maassgebend.

Digitized by Google

bewegte, zum Theil von fast nackten Männern und leicht bekleideten Tänzerinnen, Festspiele anderer Art, Reiter oder Wagen zum Wettrennen gerüstet, u. s. f. Wahrscheinlich sind damit die Feste zu Ehren des Verstorbenen gemeint. Einige Male kommen auch Scenen des Abschieds oder der Klage vor, einige Male Bilder des Lebens nach dem Tode, wo rothe und schwarze Dämonen weissgekleidete Seelen fortführen oder den Verstorbenen auf einem Wagen fortziehen. Diese Wandgemälde zeigen uns nun die etruskische Kunst auf ihren verschiedenen Entwickelungsstufen. Abgesehen von den Gemälden eines Grabes in Veji, die noch ganz primitiv sind und dem ältesten, korinthischen Vasenstyle der Griechen entsprechen, repräsentiren die Gräber von Caere, Chiusi, Tarquinii den alten etruskischen Styl, der sich durchaus abhängig vom altgriechischen zeigt. In Caere finden wir die einfachsten und alterthümlichsten Gemälde, während unter denen von Tarquinii (Fig. 102) mehrere die Nachwirkungen des von Polygnot ausgehenden,

Fig. 102.



Aus den Wandgemälden von Tarquinii.

auch in gleichzeitigen griechischen Vasenbildern bemerkbaren Styls erkennen lassen, jedoch immer mit Beimischung etruskischer Härten und Eckigkeiten. Die erwähnten Gemälde sind sämmtlich noch stylisirt, die Wandgemälde von Vulci dagegen, in welchen auch zuerst griechische Mythen dargestellt sind (nämlich Achill, der dem Schatten des Patroklus die gefangenen Trojaner opfert, ein mythisches Vorbild für die hier ebenfalls dargestellten wirklichen Menschenopfer zu Ehren des Verstorbenen), beruhen schon auf der Grundlage der frei entwickelten griechischen Kunst. Hier macht sich aber in dem Mangel alles Idealen die etruskische Auffassung ganz besonders fühlbar. Man meint namentlich in den Köpfen wirkliche individuelle Menschen von nicht sehr edler Bildung zu erblicken und wird nur wenig dadurch entschädigt, dass

Digitized by Google

im Uebrigen die Fortschritte der griechischen Kunst sorgfältig benutzt sind. Ausser diesen liefert Vulci noch spätere Wandgemälde aus römischer Zeit, in denen von specifisch Etruskischem kaum noch die Rede sein kann [1]).

Die Etrusker stehen nicht auf der höchsten Stufe der Kunst, sie weichen nicht bloss den Griechen, sondern zum Theil auch den Aegyptern. Sie sind auch nicht ein Volk von starkem Selbstgefühl, das für die Leistungen der anderen blind ist oder sie zurück stösst; wir sehen sie vielmehr empfänglich und bereit das Fremde aufzunehmen und zu verarbeiten. Aber ebendeshalb ist es bemerkenswerth, dass dennoch ihre Eigenthümlichkeit unbewusst sich geltend macht und sich treu bleibt. Wir finden darin einen neuen Beweis von dem tiefen inneren Zusammenhange der Kunstform und der Sinnesweise. Eine Geschichte, welche sich zur Aufgabe gestellt hat, diesen Zusammenhang im Auge zu behalten, findet daher wohl Veranlassung dies Volk mit anderen zu vergleichen.

Frühere Archäologen hielten häufig die etruskische Kunst (wie die altgriechische, mit der man sie damals oft verwechselte) der aegyptischen verwandt und nahestehend. In künstlerischer Beziehung ist das nun, wie wir gesehen haben, nur in sehr beschränktem Maasse wahr; dagegen sind manche Aehnlichkeiten des geistigen Charakters beider Völker nicht zu verkennen. Zunächst die überwiegende Religiosität beider, die Neigung, jede Handlung des Lebens mit einer religiösen Feier in Beziehung zu bringen. Dabei eine gewisse Absichtlichkeit des Religiösen, eine Rücksicht desselben auf das Moralische, dem es, äusserer Herrschaft ungeachtet, diente. Endlich, was wir als die Quelle beider Erscheinungen ansehen dürfen, eine herrschende Priesterschaft, auch bei den Etruskern an die Geburt geknüpft. Dennoch sind auch im Geistigen die Verschiedenheiten offenbar überwiegend. Will man die Priester der Etrusker, weil sie nur aus einem Stande hervorgingen, eine Kaste nennen, so ist sie es doch in ganz anderem Sinne, wie bei den Aegyptern. Die Patricier sind nicht bloss Priester, sondern auch weltliche Herrscher, und, was die Hauptsache ist, nicht alle Stände sind durch die Geburt fixirt, bei dem Volke ist Freiheit der

---

[1]) Die treuesten Abbildungen und besten Erläuterungen geben die Monumenti und Annali des archaeologischen Instituts, besonders in den letzten Jahrgängen. Monum. Vol. V, tav. 32—34. VI, 30—32. 79. Die im Jahr 1863 in Orvieto entdeckten Wandgemälde sind erst während des Druckes dieses Bandes bekannt geworden durch das Werk: Pitture murali a fresco scoperte in una necropoli presso Orvieto nel 1863 da Domenico Golini ed illustrate dal Conte Giancarlo Conestabile. 1865.

Digitized by Google

Wahl, bei den Vornehmen weniger Pflicht als Vorrecht. Es liegt daher hier eine ganz andere Richtung des Geistes zum Grunde, wie in einem durchgeführten Systeme der Kastenverfassung. Statt der einen zusammenhängenden Gliederung der Nation, finden wir hier eine Zweiheit, Patricier und Volk, statt der durchgängigen Abhängigkeit des Einzelnen von der natürlichen Geburt, eine Grundlage geistiger Freiheit, auf welcher nur bestimmte Rechte lasten. Dort erscheinen die Menschen in einem Zustande natürlicher Unfreiheit, die Kasten stehen wie die Geschlechter der Thiere neben einander, das ganze System des sittlichen Lebens trägt den Stempel der Nothwendigkeit, wie die Natur. Hier ist die Freiheit zwar beschränkt, aber durch bestimmte Vorrechte, also durch ein Werk menschlichen Ursprungs und, wenigstens der Form nach, der Freiheit selbst. Aehnlich ist auch der Unterschied der Religion und ihrer Anwendung auf das Leben. Dort ein allumfassendes System, die Personification der Natur in ihren grossen, wiederkehrenden Erscheinungen; das Leben von dem Wandel der Gestirne, von dem regelmässigen Wechsel der Jahreszeiten und der bestimmten Natur des Landes abhängig. Hier ein ursprünglicher Gegensatz; es giebt gute und böse Dämonen, von denen das Schicksal der Einzelnen abhängt; die Zukunft wird zur Richtschnur der Handlungen erforscht und zwar nach der Beobachtung höchst zufälliger Ereignisse. Hier also ist alles vereinzelt, persönlich, dort im Zusammenhange des Ganzen. So finden wir auch den Unterschied der Kunst; dort alles einfach, an Naturgestaltung erinnernd, grossartig, die menschliche Gestalt noch nicht zum freien Leben entwickelt, aber in ruhiger, gemässigter Haltung; hier im Gegentheil alles vereinzelt, nach Individualität strebend, im starken Kampfe begriffen, gewaltsam ringend.

Aehnlichkeit und Verschiedenheit in Beziehung auf die Griechen haben wir schon oben berührt. Beiden war das Element der Persönlichkeit gemein und daher eine republikanische Neigung. Aber bei den Griechen gestaltete sie sich als die höchste Freiheit, die, eben weil sie keinen Gegensatz in sich aufstellt, unmittelbar zur demokratischen Einheit, zu dem zwanglosen Bande der Vaterlandsliebe wird; bei den Etruskern herrscht ein Geist der Trennung, die Stände, die Familien treten selbstständiger hervor, und nur durch die Gemeinsamkeit des Vortheils und der Rechte, wird dies Vereinzelte wieder verbunden. So war denn auch die Religion der Griechen ein Werk der Freiheit, der Ausdruck uneigennütziger Verehrung, die der Etrusker Zwang und bewusste Absicht. Wenn diese hiedurch ungünstiger erscheinen, so knüpft sich daran auch wieder ein Vorzug. Diesem Geiste der Sonderung stellte sich auch der Gegensatz des Guten und Bösen scharf

Digitized by Google

und entschieden vor Augen; er wurde daher auf eine strengere Moral, auf das Gefühl der Reinheit und der Schuld hingeführt, und ihm damit ein Blick in die Innerlichkeit des Menschen geöffnet. Aus diesen Verschiedenheiten erklärt sich denn auch das Abweichende der Kunstrichtungen. Jene reine, freiwillige Harmonie der griechischen Kunst, jene selige Vollendung der menschlichen Gestalt, jene schöne Aeusserlichkeit konnte hier nicht erreicht werden, eine Härte des Kampfes, gewaltsames Ringen mischte sich überall ein, an den einzelnen Gestalten herrschten die Züge der gemeinen Natur, des beschwerlichen Lebens vor. Aber durch jenes Gefühl der Innerlichkeit machte sich auch ein Bedürfniss der Verbindung, der Gruppirung geltend, welches in der Kunst sich als der erste Anfang eines malerischen Princips zeigt. Man kann dies zunächst als eine Folge des Mangels ansehen; die Gestalt, die in ihrer gesonderten Erscheinung nicht so befriedigend schön war, musste sich mit anderen zu einem Bilde, zu dem Bilde unter dem Augenpunkte des Einzelnen, zusammenordnen. Aber es liegt dennoch eine tiefere Bedeutung darin. So wie die Rücksicht auf das innerliche Leben, die Sorge um Gut und Böse, um das Heil der Seele eintritt, sucht man natürlich das Auge, es stellt sich die Neigung ein, die Gestalten in der Vorderansicht zu sehen. Der Heros oder Mensch, auf welchen diese Sorge gerichtet ist, wird dadurch der Mittelpunkt der Betrachtung; er gehört nicht mehr in die gleichmässige Reihe mehrerer Gestalten, sondern die anderen müssen sich um ihn gruppiren. Wir sehen darin auf eine merkwürdige Weise, mit welcher Sicherheit auch bei weniger entschiedener Anlage zur Kunst die geistige Richtung sich eine neue Form erschafft. In der Architektur tritt diese Eigenthümlichkeit in viel ungünstigerer Gestalt hervor; hier zeigt sie sich nur als die Auflösung der schönen organischen Einheit des griechischen Baues, als das Getrennte, Spröde, Unzusammenhängende. Aber eben dadurch entspricht beides vereint dem Standpunkte des etruskischen Volks, das jene äusserliche Weltansicht der alten Zeit noch nicht verlassen hatte, aber damit schon, wenn auch zum Nachtheil der völligen Einheit, eine tiefere Rücksicht auf das Innerliche verband.

Auch mit den Persern findet sich endlich eine nicht unwesentliche Aehnlichkeit; vielleicht schon in der Art des Priesterregiments, gewiss in der religiösen Richtung. Wie bei jenen sich das Reich des Ormuzd, des Lichtes, von dem der Finsterniss, des Ahriman, scharf sonderte, wie das Leben ein beständiger Kampf beider war, so finden wir auch hier den Gegensatz und den Kampf der weissen und schwarzen Dämonen, der zuletzt über das Leben entscheidet. Bei allen übrigen Völkern der alten Welt war das Gefühl der Natureinheit vor-

Digitized by Google

herrschend, nur bei diesen beiden das des Dualismus und der Trennung; ein Zeichen, dass bei beiden der Verstand mit seiner Abstraction und mit seiner Richtung auf das Irdische und Praktische, mächtiger war als das Gefühl. Daher denn auch ein gemeinsamer Mangel in Beziehung auf bildende Kunst, der Mangel entschiedenen Selbstgefühls, der sie für fremde Formen empfänglich machte, und von den Griechen und Aegyptern annehmen liess. Daher ferner eine Neigung zur Annäherung der Kunst an das gemeine Leben, die wir auch bei den Persern fanden, und die ihre Quelle in der Rücksicht auf das Praktische hat. Die Verschiedenheit beider Völker aber war wieder, dass die Perser mit orientalischer Consequenz jenes System des Gegensatzes durchführten und zu einer freilich spröden Einheit erhoben, durch die es in Aeusserlichkeit und in Monarchismus überging, während es bei den Etruskern sich mannigfaltiger gestaltete, die aristokratisch-republikanische Form annahm, und sich aus dem Aeusseren mehr in das Innere zurückzog. Auch andere Eigenthümlichkeiten beider Völker werden durch diese Verwandtschaft leicht erklärbar.

Wenn wir endlich auch in die Zukunft unserer Geschichte einen Blick richten dürfen, so ist es interessant, bei den Etruskern einen germanisch-christlichen Zug wahrzunehmen. Schon bei den Persern fanden wir den ersten Anklang eines solchen. Hier ist er durch die Verbindung einer verständigen Trennung mit der Innerlichkeit persönlichen Gefühls noch bedeutend stärker. Er spricht sich im Sittlichen in dem Vorwalten der Familie aus, und ist in künstlerischer Hinsicht in der malerischen Anordnung, in der Milderung, welche durch diese das Gewaltsame des Kampfes erhält, sehr sichtbar [1]). Es ist schon der nordisch-abendländische Geist, der uns hier zum ersten Male begrüsst, vielleicht mehr noch in seinen Schwächen als in seinen Tugenden, aber immerhin mit einer Anlage, deren Verwandtschaft wir nicht verleugnen können.

---

1) Niebuhr, Römische Geschichte, findet (4. Aufl. I. 142.) in etruskischen Werken vollkommene Aehnlichkeit mit toscanischen Werken des auflebenden Mittelalters, ja sogar (1. Ausg. I. 87.) in Porträtfiguren altdeutsche Physiognomien.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Charakter und Sitte der Römer.

Die alten Geschichtschreiber lassen den Gründer und Gesetzgeber Roms aus den Einrichtungen der Griechen das Gute und Nützliche auswählen und bei seinem neuen Volke einführen. Mag dies nun auch nur eine mythische Einkleidung sein, im Resultate ist es nicht unwahr. Schon bei den Etruskern glaubten wir eine ursprüngliche Stammesverwandtschaft mit den Griechen zu erkennen, sie hätten sonst nicht so viele Elemente griechischer Cultur bei sich aufnehmen können; bei den Römern ist sie noch deutlicher, sie sind ein Brudervolk der Hellenen. Jenes starre, aristokratisch-priesterliche Princip ist bei ihnen deutlich gemildert, die Freiheit des Einzelnen minder beschränkt, die Sitte selbstständiger und freier von abergläubisch religiöser Rücksicht. Daher ist denn auch das Verhältniss des Bürgers zu seiner Stadt ein innigeres, die Vaterlandsliebe begeisterter, als bei den Etruskern, und aus dieser Begeisterung entsteht nicht bloss der Heldensinn im Kampfe nach Aussen, sondern auch die Reinheit und Mässigkeit des Privatlebens. In allen diesem stehen die Römer von Anfang an den Griechen näher. Auch die Begriffe von der Würde und Bedeutung des Einzelnen sind sehr verwandt; wie dem Griechen das Ideal eines guten und schönen Mannes, stand dem Römer ein Vorbild kräftiger Tugend, Ehrbarkeit und Sitte vor Augen. Bei aller patricischen Religiosität der früheren Zeiten machte sich der Trieb nach eigener würdiger Haltung, nach der Festigkeit und Durchbildung des moralischen Charakters sehr bald selbstständig geltend, und je mehr jene hergebrachte Religiosität erlosch, je mehr freieres Denken sich ausbildete, desto entschiedener und wirksamer wurde dieses moralische Selbstgefühl. Es durchdrang das tiefste Leben der Nation; noch in der Verderbniss der Kaiserzeit hielt es die Gemüther aufrecht.

Doch unterscheidet dieses moralische Ideal der Römer sich sehr wesentlich von dem der Griechen. Bei diesen war es auf Schönheit und Vollendung der sittlichen Gestalt in individueller Harmonie, bei jenen mehr auf die Ehrbarkeit der äusseren Erscheinung gerichtet, bei der man zwar das Bewusstsein innerer Befriedigung auch erstrebte, zunächst aber doch den Beruf, sich in äusserlicher Würde dem Volke als Vorbild zu zeigen, im Auge hatte. Charakteristisch nennen jene dies Ideal *τὸ καλὸν*, das Schöne, diese honestum, das E h r b a r e. Der

Digitized by Google

römische Sinn ist daher praktischer, er nimmt mehr Rücksicht auf die schwache, sündhafte Natur des Menschen, er strebt nicht nach dem Unerreichbaren; er ist aber weniger wahr, weniger in sich einig. Die römische Tugend geht nicht so tief aus dem Inneren des Gemüthes hervor, sondern aus einer mehr zu Tage liegenden Region; sie wird nicht so rein um ihrer selbst willen geliebt, sondern wegen ihrer Nützlichkeit. Sie ist nicht, wie die der Griechen, das Werk der Freiheit, sondern sie hat etwas von der Härte des Zwanges oder von der Unredlichkeit des Scheines. Wenn es erlaubt ist christliche Begriffe zur Vergleichung heranzuziehen, so nähert sich die römische Tugend der Werkheiligkeit des Gesetzes, die griechische der Unbefangenheit des Glaubens. Aus dieser Grundansicht der Römer ging denn auch eine entschiedene Vorliebe für alles Starke, ja selbst Harte hervor; ihr Ideal war Selbstüberwindung, es war kriegerisch, und jeder Sieg über weichere Gefühle hatte etwas ihren Augen Wohlgefälliges. Daher die rücksichtslose Consequenz in der Anwendung rechtlicher Begriffe. Die väterliche Gewalt, das Recht des Hausherrn über seine Sclaven, ja sogar die Ansprüche der Gläubiger an die Person des Schuldners gehen bis zu der Befugniss des Verkaufens, des Tödtens. Daher die Neigung zum Selbstmorde, nicht aus einer schwärmerischen Begeisterung für ein besseres, jenseitiges Leben, sondern aus einer tugendhaften Rücksicht auf die Pflicht eigner Würde, auf die Rolle, welche man vor den Augen der Welt spielen, auf das Beispiel, welches man geben müsse.

Eine sehr charakteristische Erscheinung dieser inneren Härte des römischen Sinnes sind die Gladiatorenspiele. Die Kämpfe der Griechen waren eine Uebung männlicher Kraft und Geschicklichkeit; nur Freigeborne traten dabei auf, die feinsten Züge körperlicher Gewandtheit und muthigen Sinnes wurden von den Zuschauern aufgefasst, und die höchste Begeisterung fand würdige Gegenstände. In den Fechterspielen dagegen, die in Etrurien und Campanien selbst bei Gastmälern üblich, im dritten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung sich auch in Rom einbürgerten, kämpften von Anfang an nur gedungene Leute niedriger Herkunft. Reiche, aristokratische Familien begannen neben anderen Steigerungen des Leichenpomps ihre Verstorbenen durch längere Kampfspiele zu ehren. Das Wohlgefallen, welches das Volk an diesem blutigen Schaugepränge fand, zeigte es als ein erwünschtes Mittel, die Gunst des Pöbels zu erwerben. Beamte, Machthaber und Ehrgeizige aller Art wetteiferten nun im Reichthume und in der Mannigfaltigkeit solcher Kämpfe. In eigenen Fechterschulen wurden die Opfer dieser grausamen Lust eingeübt; es wurde Gewerbe, ganze Heerden

Digitized by Google

von Sclaven zu diesem Handwerk erziehen zu lassen und den Festgebern zu vermiethen. Die Bekanntschaft mit griechischer Sitte änderte daran nichts, vielmehr steigerte sich der Luxus zu einer kolossalen Ausdehnung. Wir können es wohl begreifen, dass der rohe Pöbel dem Blutvergiessen mit Neugierde und Schadenfreude zusah, schwer zu erklären ist es aber, dass die Feingebildeten, selbst des Augusteischen Zeitalters diese verwildernde Lust geduldet und selbst befördert haben [1]. Wir sehen daran, wie sehr die Römer es fühlten, dass ihre Tugend auf einer Zurückhaltung menschlicher Empfindungen beruhete, für welche die Gewöhnung an den Anblick des Schrecklichen heilsam sein konnte.

Diese Härte des römischen Sinnes äussert sich selbst in den zartesten Verhältnissen; nicht bloss der Sohn, sondern auch die Gattin ging in das Eigenthum des Hausvaters über, man musste freiere Formen erst erfinden, um die alte Strenge zu mildern. Die Freundschaft, bei den Griechen der Gegenstand so schöner Begeisterung, erscheint zwar auch bei den Römern in sehr schöner Gestalt, aber mehr als Dankbarkeit. Sie beruht auf gegenseitigen Verdiensten und Wohlthaten (meritis und beneficiis), man schuldet sie sich (debetur) [2]. In der schönsten Zeit des römischen Volks bildeten sich dabei zwar sehr wohlthätige und milde Formen und Rücksichten aus, Humanität und Urbanität wurden anerkannt und gefordert, aber diese Milde war dennoch immer mehr äussere Cultur als die unbewusste Gestaltung des inneren

---

[1]) Allerdings hielten die gebildeteren Römer diese Spiele für eine rohe Ergötzlichkeit. Wir haben einen interessanten Brief des Cicero (ad Div. VII. 1.), in welchem er einem Freunde von den Festen erzählt, die Pompejus dem Volke gegeben. Schon von den Lust- und Trauerspielen, wenigstens von ihrer Ausführung, spricht er ziemlich geringschätzend, von den Gladiatoren und Athleten will er gar nicht reden, weil sein Freund sie verachte. Dann kommen die Jagden, welche prachtvoll waren, wie er eingestehen muss. Aber, setzt er hinzu, welche Freude kann es einem gebildeten Manne machen, wenn entweder ein schwacher Mensch von dem kräftigen Thiere zerrissen oder das edle Thier vom Jagdspeer durchstochen wird? Warum er dennoch diese verachteten Spiele besuchte, können wir vermuthen, wenn er an anderen Stellen (z. B. ad Att. IV. 15.) seinen Freunden mittheilt, so oft das Volk ihn beim Eintritt mit Applaus empfangen hat. In dem republikanischen Rom durfte man keine Gelegenheit unterlassen, sich dem Volke zu zeigen, die Gunst desselben zu erproben. Auch würde er so missfällige Urtheile über diese Volksneigung wohl nicht, ausser in so vertraulichen Aeusserungen gewagt haben. In seinen Schriften (Tusc. II. 17) spricht er vorsichtiger. Manchen, sagt er, schiene das Schauspiel der Gladiatoren grausam und unmenschlich; vielleicht mit Recht für die Gegenwart, als aber Verbrecher auf den Tod kämpften, sei es gewiss den Augen das kräftigste Mittel wider Schmerz und Tod gewesen.

[2]) Cicero im Laelius spricht sich zwar anders aus und giebt ein höheres Bild der Freundschaft. Indessen entspricht die Wirklichkeit den philosophischen Redensarten nicht.

Digitized by Google

Gefühls. Sie hinderte die härtesten Aeusserungen nicht, ja sie führte eigentlich nur dahin, den inneren Zwiespalt noch gefährlicher zu machen, die Reinheit und Wahrheit des Gemüths noch unheilbarer zu zerstören [1]).

Bei Beiden, bei den Römern wie bei den Griechen, knüpfte sich die sittliche Ansicht an den Begriff des Staats, aber in sehr verschiedener Weise. Dem Griechen war der Staat das Erste und Einzige, die Frucht und Krone des natürlichen Daseins vernünftiger Geschöpfe. Die Ausbildung des Einzelnen und des Ganzen war ihm eine und dieselbe Aufgabe; nur im Staate konnte der Mensch sein Ziel erreichen und nur durch die Freiheit der Bürger erlangte der Staat seine höchste Würde und Schönheit. Der Römer hatte ein tieferes Bewusstsein der Verschiedenheit der Interessen; die Geschichte seiner Republik drang es ihm auf. Sie schien fast nur vertragsmässig, durch die Regulirung der Rechte verschiedener Stände ausgebildet zu sein. Von zwei Seiten musste man nachgeben, um zu einer Vermittelung zu gelangen, das Gesammtwohl musste die Rechte der Einzelnen und der verschiedenen Stände nicht verletzen, der Bürger aber in seiner Lebensweise, in der Entfaltung seines Wesens sich zurückhalten. Es war dies wohl etwas Verwandtes, aber doch sehr Verschiedenes von jener schönen griechischen Mässigung, die nicht wie ein Opfer, wie ein Zwang, sondern als die höchste Zierde des Einzelnen selbst erschien. Der Grieche war Mensch im vollsten Sinn des Wortes, indem er Bürger war; der Römer erkannte den Unterschied und verzichtete nur auf manches Natürliche zu Gunsten des Staates. Jener, vielleicht in einer schönen Täuschung, hielt beides für eins, dieser war sich der Zweiheit bewusst und suchte nur der Trennung zuvorzukommen. Hieran knüpft sich eine andere Eigenthümlichkeit des römischen Wesens. Die Einheit ist Sein, die Zweiheit Haben; die Kunst des Besitzes, des Erwerbens und Erhaltens lag daher tief im römischen Charakter. Die Republik hatte nicht bloss die Bedeutung einer inneren Gliederung des Volkes, sondern auch die eines Gegensatzes gegen die draussen stehenden, welcher nur durch Kampf und Sieg, durch Unterjochung derselben

[1]) In Cicero's Briefwechsel mit seinen näheren und entfernteren Freunden spricht sich ein wirklich edles und wohlwollendes Gemüth aus. Aber wie oft haben wir auch hier das Gefühl, dass er doch nur vor sich und Anderen den Schein suche; in welchen Zwiespalt stürzen ihn die Rücksichten auf seine Moral und auf die äusseren Verhältnisse! Wie hart ist der milde Mann zuweilen; seinen Hass, seinen Wunsch sich rächen zu können, spricht er ohne alle Scheu aus. Der Sache des Pompejus, obgleich er auch sie für eine durchaus schlechte hält, folgt er, wegen der Dankbarkeit, die er ihm schuldig ist, wegen der Wohlthaten, die jener ihm erzeigt, aus Consequenz, weil er diese Wohlthaten (die eigentlich so gross nicht sind) schon anerkannt und gerühmt hat.

Digitized by Google

gehoben werden konnte. Eben dies kriegerische Element sprach sich auch im Inneren aus; jeder Stand, jede Familie, jeder Einzelne musste zunächst auf die Erhaltung seiner Rechte denken, auch hier war eine gewisse Härte nicht bloss verzeihlich, sondern selbst Tugend. Jener Cato, der Censor, der gegen sich selbst so streng war, dass er sich jedes feineren Geräthes wie eines Uebels entäusserte, rühmte sich aber auch seiner Härte gegen seine Sclaven, die er durch strenge Arbeit brach ohne ihrem Alter Nachsicht zu schenken. Uneigennützig in der Verwaltung öffentlicher Gelder, schämte er sich doch des Wuchers nicht, und pries den als einen bewundernswürdigen Mann, der sein Erbgut bedeutend vergrössert hinterlasse. Solche Männer waren die Vorbilder römischer Tugend, welche bei aller Würde und männlichen Kraft doch immer egoistisch und spröde, und, obgleich Volkssitte, dennoch immer wie eine conventionelle Hemmung natürlicher Entwickelung erscheint.

In Beziehung auf das Leben nach dem Tode war es althergebracht, die Seelen der Abgeschiedenen als gute Geister anzusehen und zu verehren, schon in den zwölf Tafeln heisst es, die Dii Manes sollen ihre Rechte erhalten. Aber der Sitz der Manen ist in den Tiefen der Erde, den sie nur zu Zeiten verlassen, um als Geister auf der Erde zu schweifen. Höhere Anschauungen von einem jenseitigen Leben mit Lohn und Strafe finden sich bei einigen Dichtern, namentlich bei Virgil, auch philosophisch beschäftigte man sich mit der Unsterblichkeit der Seele, aber zu einem heilig gehaltenen Dogma wurde sie keineswegs. In einer öffentlichen Rede (pro Cluentio) behandelt Cicero den Gedanken an Lohn und Strafe in der Unterwelt als Thorheit und Fabel; das gegenwärtige Leben wurde bei den Römern, wie bei den Griechen, die Hauptsache, ja das Ausschliessliche. Den Tod und was ihm folgte, nicht zu fürchten, war männliche Tugend; daher denn auch, wenn die Würde des Lebens nicht mehr zu erhalten war, die Pflicht des Selbstmordes. Dieser kriegerischen Ansicht gemäss waren denn auch den Römern unter den philosophischen Lehren der Griechen diejenigen von besonderer Wichtigkeit, welche die Unsterblichkeit der Seele läugneten. Schon zur Zeit der Republik feierte Lucrez mit Begeisterung dies Dogma seines Epikur, und noch spät behandelt der fromme Kaiser Marc Aurel es als eine Pflicht, sich in den Gedanken der völligen Auflösung der Seele mit Ergebenheit zu fügen.

Die eigentlich geniale Leistung des römischen Volks war die Ausbildung des Rechtsbegriffes. In der orientalischen Welt war die Einheit des Ganzen überall als eine völlig einfache und gediegene aufgefasst, in welcher für die freie Entwickelung des Einzelnen keine

Digitized by Google

Stelle blieb. Das griechische Ideal ging zwar gerade auf die Freiheit des Menschen aus, verband aber damit durch eine poetisch schöne, doch praktisch unausführbare Anforderung die Gestaltung des Ganzen. Erst in Rom sonderten sich diese Sphären; erst hier verstand man jedem das Seine anzuweisen, festzustellen, wie weit die Rechte des Einzelnen, der Familie, des Standes und endlich des ganzen Staates oder Volkes gingen. Dies Bestreben war von Anfang an das vorherrschende im römischen Volke, es übte auf alle seine Thätigkeiten einen gebieterischen Einfluss aus, es setzte mit Härte ein, um später Billigkeit und Festigkeit zu vereinigen. In dieser Beziehung verdanken wir Späteren der römischen Welt unendlich viel; wenn die Griechen uns in manchen Gebieten höherer Begeisterung als Vorbild erscheinen, in praktischen Beziehungen stehen uns die Römer näher. Der Rechtsbegriff war eine tiefere Anerkennung der Persönlichkeit und ist deshalb auch dem Christenthume nothwendig. Daher ist schon die römische Moral, bei aller ihrer Härte und Halbheit, für uns verständlicher und brauchbarer; sie erkennt Rechte und Pflichten, fordert mithin eine Selbstprüfung, nicht bloss in jenem philosophischen Sinne des Sokrates, sondern in persönlicher Anwendung. Ihre Härten sind augenscheinlich, ihr Gutes ist der Nachahmung erreichbar. Durch den Rechtsbegriff erhält die Heiligkeit und Selbstständigkeit der Familie ihre Begründung und in politischer Beziehung geht aus ihm die Vorstellung eines Staates im höheren Sinne des Wortes hervor, eines grossen Ganzen, in welchem sich die einzelnen Kreise frei bewegen und gestalten. Der Begriff des Staates oder der Monarchie schwebte daher von Anfang an dem römischen Geiste vor, obgleich er sich im Kampfe mit den hergebrachten republikanischen Ansichten der alten Welt erst spät, und auch da noch sehr unbefriedigend entwickelte. Auf diesem Felde waren die Römer schöpferisch und wir erkennen bei ihnen eine Richtung, welche dem christlichen Geiste mehr zusagt, als die der früheren Völker. Weltgeschichtlich, nach göttlicher Anordnung stand dies offenbar im Zusammenhange mit der Entstehung des Christenthums in und unter dem römischen Reiche. Wir werden später noch näher darauf zurückkommen.

Ueberall aber, so oft wir es in der Geschichte beobachten können, finden wir, dass die Tendenzen, welche über den Gedankenkreis des Zeitalters ihrer Entstehung hinausreichen, zunächst mehr nachtheilig wirken, indem sie mit dem Bestehenden sich nicht auf völlig harmonische Weise verschmelzen, und doch wieder durch dies Bestehende gehindert werden sich frei zu gestalten. Auch in der römischen Welt bei aller Herrlichkeit der Macht und Blüthe war es nicht anders, dieser äussere Glanz barg stets einen inneren Kampf. Zur Zeit der Republik

Digitized by Google

war er weniger bemerkbar, weil ein höchst energisches, edles Streben die Gemüther beschäftigte, und sie siegreich von Erfolg zu Erfolg aufwärts führte. Da erschien denn gerade jene altrömische Strenge und Härte als eine Tugend, weil sie dies innerliche Bewusstsein des Widerspruchs unterdrückte, damit es nicht den Muth des kämpfenden Volkes schwächte. Als aber das Ziel erreicht war, als mit der Weltherrschaft sich auch das ruhigere System der kaiserlichen Regierung ausbildete, da wurde der Zwiespalt auf das Schmerzlichste empfunden. Die edelsten Gemüther sind unter solchen Bedingungen die härtesten, weil sie mit begeisterter Treue an den Formen hängen, deren vollendete Ausbildung die nächste Vorzeit gewährte. Daher ihr Widerstreben gegen die monarchischen Tendenzen, welche freilich aus demselben Grunde nicht rein, sondern mit egoistischen Zwecken auftraten, daher ihr verzweifelnder Schmerz, als sie das Alte nicht mehr aufrecht halten konnten. Obgleich die Alleinherrschaft unentbehrlich war, lebte doch auch noch in allen Gemüthern der Gedanke der Republik; die Monarchie kam daher auch nie zu einer festen Verfassung, sie blieb stets eine Herrschaft der Willkür ohne feste Formen, ein fortdauernder Zustand fieberhaften Wechsels, dessen lange Dauer die kernhafte Gesundheit der alten Welt oder die Fügsamkeit der menschlichen Natur beweist.

Ebenso war es in religiöser Beziehung. Der Gedanke einer inneren Einheit alles Religiösen schwebte allen Völkern der alten Welt vor, deshalb glaubten sie ihre Götter überall wieder zu finden, ohne über die Namen zu streiten. Die Griechen aber kümmerten sich darum wenig. Im Hochgefühle ihrer Kraft und. mit der genialen Leichtigkeit ihres Wesens blickten sie nicht rückwärts, sondern überliessen sich der freigestaltenden Phantasie, dem sittlichen Takt und dem kühnen Fluge des Gedankens. Ganz anders bei den Römern; hier war ein inneres Bedürfniss einer allgültigen, praktisch anwendbaren Lehre. Die Phantasie sollte religiös, die Religion moralisch sein. Aber weil denn doch jener Gedanke der Einheit nicht klar und entschieden war, so hinderte er wieder nur die freie Entwickelung dieser einzelnen Thätigkeiten. Die Philosophie war gelähmt, ohne Selbstgefühl; die Götter, die von Anfang an einen mehr abstrakten und begrifflichen als individuellen Charakter gehabt hatten, wurden weder mit Innigkeit angeschaut noch verworfen, sondern nur die Träger abergläubischer Ceremonien; die Moral nahm zwar noch die würdigste Gestalt an, aber es fehlte ihr das Erhebende; sie duldete oder tadelte, sie begeisterte nicht. Wie gesagt, in dem starken Schritte, den das römische Volk der republikanischen Zeit wandelte, fühlte es diese innere Wunde nicht. Wie sie aber schon in der früheren, schöneren Zeit der Kaiserherrschaft schmerz-

Digitized by Google

haft wurde, können wir aufs Anschaulichste in der Stimmung beobachten, welche Tacitus in seinen Geschichtswerken ausspricht. Dieser edle und tiefe Geist ist voller Wärme für das Gute und Schöne. In seinem moralischen Gefühl liegt die Sehnsucht nach einer höheren Weltordnung, in seiner darstellenden charakteristisch bildenden Phantasie ein künstlerisches, in der Schärfe seines Urtheils ein philosophisches Element. Aber er ist nicht fähig, sich mit irgend einer idealen Schöpfung zu befriedigen, sondern er sucht die volle Wirklichkeit. Die findet er ohne Götter und ohne göttergleiche Menschen, manches relativ Gute, nichts Vollkommenes. Da erscheint ihm denn Religion und Aberglaube gleich, nur zu billigen, wenn sie hergebracht; der alte Glaube der Götter, zum Spott zu ehrwürdig, lässt ihn kalt; selbst dem dürftigsten Wahne widerspricht er nicht, aber das Christenthum, das er näherer Kenntniss nicht würdigte, erscheint ihm wie die menschenfeindlichste Superstition. So geht er, wie in tiefer Dämmerung unter schwach beleuchteten Gestalten ohne Hoffnung des Lichts.

Für die Ausbildung des Schönheitssinnes war die verständig-praktische Richtung der Römer offenbar nicht günstig. Aber dennoch ist ihr Verhältniss zur Kunst ein sehr wichtiges, sie nehmen auch in unserer Geschichte eine bedeutende Stelle ein. Während die Etrusker, obgleich auch ihnen die rechte Begeisterung und der Sinn für höhere Schönheit abging, dennoch die Kunst in den Kreis ihrer Bestrebungen zogen, waren die Römer sich von Anfang an des Mangels der Anlage bewusst; sie rühmen sich ihrer als einer Eigenschaft, mit welcher ihre Tugend, ihre Kraft zusammenhänge. Bekannt sind die schönen Verse Virgils, in denen er den Anchises weissagend den Charakter und die Schicksale des römischen Volks andeuten lässt. Da spricht denn der Stammvater der Quiriten es geradehin aus: Andere mögen den Marmor beleben, dem weichen Erze Athem verleihen, Roms Künste sind die Völker beherrschen, die Stolzen bekriegen, der Schwachen schonen. In diesen Worten des kunstliebenden und kunstreichen Dichters auf dem Gipfelpunkte römischer Bildung liegt nicht etwa eine Bitterkeit, nicht die Resignation, mit der man eingesteht was nicht geleugnet werden kann, sondern das volle Selbstgefühl des Volkes, dasselbe Gefühl, welches von den ältesten Zeiten da gewesen war, welches sich anfangs in der unbefangenen Aufnahme erst der etruskischen, dann der griechischen Kunst, und später in dem Eifer der strengeren Sittenrichter gegen solchen höheren Luxus und gegen die feinere Bildung der Rede schon längst deutlich ausgesprochen hatte. Wirklich hatten

Digitized by Google

diese Eiferer nicht ohne Grund gefürchtet; die Kunst stand in der That in einem Gegensatze gegen die römische Sitte, in einem Zusammenhange mit ihrem Verfall. Dieser Staat und diese Sitte waren selbst ein Kunstwerk verständiger Berechnung, nach einer ganz anderen Regel construirt, als die der eigentlichen Kunst ist; diese setzt die freie Ausbildung des natürlichen Elements voraus, jene eine bedingte, in feste Grenzen eingeschlossene Entwickelung. Aber eben so wenig durfte Rom ganz der Kunst beraubt sein. So roh wollten selbst jene Eiferer Rom nicht haben, dass es der Kunst ganz entbehre, es sollte sie nur nicht üben. Auch hier sollte es haben und nicht sein. Es bedurfte sogar des Gegensatzes gegen die feiner gebildeten Völker desselben Stammes, ihre weichlichere Cultur diente der römischen Kraft als Spiegel, vor dem sie sich übte. Später wurde dieser Zusammenhang des römischen Charakters mit der Kunst noch deutlicher. Als bei weiterer Ausdehnung der Macht und bei grösserem Reichthume die alte Strenge und Einfachheit der Sitte nicht mehr ausreichte, als römische Feldherren und Staatsmänner fremde, nach anderen Principien gebildete Völker zu beherrschen hatten, und daher auf feinere Rücksichten sich einlassen mussten, da wurde die Härte jener egoistischen Moral anschaulicher. Die Natur trat gegen diesen conventionellen Zwang in ihre Rechte ein, und es wurde Bedürfniss, ihrer unvermeidlichen Thätigkeit eine edlere Richtung zu geben, sich den Gestalten schöner Naturentwickelung anzuschliessen. Freilich konnte die römische Freiheit damit nicht bestehen, sie verschwand mit der alten republikanischen Strenge, aber durch den milderen Geist, den die verwandte griechische Cultur dem römischen Wesen gab, durch die Anwendung ihrer vielleicht zu freien und idealen Tendenz auf das Praktische des Lebens entstand jener immerhin edle und schöne Zustand, dessen sich das Reich in den beiden ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit erfreute.

Aber auch in dieser späteren Zeit, mitten unter den Kunstwerken, welche erlaubter oder unerlaubter Weise in Rom aufgehäuft waren, blieb noch ein Theil jenes catonischen Eifers zurück. Cicero verwahrt sich in öffentlicher Rede (gegen Verres) förmlich gegen den Verdacht der Kunstkennerschaft, obgleich er, wie seine Briefe und andere Schriften ergeben, persönlich die griechische Kunst liebte und zu schätzen wusste, auch seine Villen mit griechischen Werken schmückte. Jedenfalls blieb die Mehrzahl der Römer nicht bloss in der Uebung, sondern auch in der Schätzung der Kunst immer zurück. Diese genoss in Rom niemals die Liebe, welche das Selbsterzeugte erhält; in der That war sie als Beute mit Waffengewalt erobert. Der Kunstsinn der Römer war immer nur der des reichen Mannes, der was er besitzt auch beurtheilen zu

Digitized by Google

können meint. Zu dieser rohen Ansicht kam denn noch die Einwirkung der stoischen Philosophie, die vor allen anderen griechischen Systemen bei den Römern Glück machte, deren übersinnlicher Hochmuth dem Kunstsinne entschieden ungünstig war. Jene mittlere Region des Lebens, in welcher die Kunst ihren Boden hat, die Durchdringung geistiger und sinnlicher Elemente blieb den Römern stets ein fremdes Gebiet; sie kannten und schätzten im vollen Maasse nur entweder die äusserliche Bedeutung der Dinge, Reichthum, Herrschaft, Macht, oder die leere Freiheit des Geistes, der in einsamer Selbstgefälligkeit die Erscheinung verachtet. Eine Richtung, die in den neueren Jahrhunderten so vielfach geherrscht hat, und der wir einen Vorzug in praktischer Beziehung, für die Leitung weltlicher Angelegenheiten vielleicht nicht absprechen dürfen; so manche Selbsttäuschung, so manche Verwirrung, der ein ideales Streben ausgesetzt ist, werden dabei vermieden. Wir müssen es daher auch als ein weltgeschichtlich wichtiges und heilsames Element anerkennen, dass jener geistig tieferen und künstlerisch unendlich höheren Richtung des griechischen Volkes der praktische Sinn des römischen gefolgt ist. Auf der gemeinsamen Grundlage des europäischen Charakters, der Fähigkeit zu individueller Freiheit, bilden Beide polarische Gegensätze, welche sich ergänzen. Jeder besitzt, was dem anderen fehlt, und beide vereint wurden daher für die folgenden Jahrhunderte das fruchtbarste Vorbild voller Menschlichkeit.

Eine ganz selbstständige römische Kunst, die eine eigene Geschichte hätte, giebt es hienach nicht, sondern nur eine Kunst bei den Römern, die im Wesentlichen eine fremde war, und der sich nur unwillkürlich einheimische Elemente beimischten. Wie ich schon erwähnte, sprachen die Schriftsteller der Römer selbst ihre Kunstgeschichte mit den kurzen Worten aus, dass anfangs alles tuscanisch, dann griechisch war. Von dem Zustande der etruskischen Kunst in Rom haben wir nicht weiter zu sprechen, da es uns an Monumenten und an näheren Nachrichten fehlt, vermuthlich erlitt sie hier übrigens keine wesentliche Aenderung. Daneben tritt schon früh der griechische Einfluss auf, denn bereits am Anfange des fünften Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung finden wir griechische Künstler in Rom beschäftigt. Aber auch über die Thätigkeit der Griechen fehlt es uns für die folgenden Jahrhunderte an weiteren Nachrichten, die oben besprochene ficoronische Cista verbietet uns jedoch, aus diesem Schweigen auf einen völligen Mangel zu schliessen. Nur das werden wir behaupten dürfen, dass ein lebhafteres Bedürfniss nach griechischer Kunst erst erwachte, als die Römer in der Zeit der Scipionen für griechische Bildung überhaupt Sinn erhielten und als

Digitized by Google

durch die griechische und macedonische Beute auch die künstlerischen Schöpfungen Griechenlands in grösserer Anzahl ihnen nahe traten.

Wir haben daher in diesem Abschnitte die Kunst unter den Römern erst von da an zu betrachten, wo sie im Wesentlichen eine Fortsetzung der griechischen war, und die Aenderungen, welche diese griechische Kunst durch italischen Geist erlitt, werden uns dabei hauptsächlich beschäftigen. Diese italischen Eigenthümlichkeiten sind nun nicht in allen Zweigen der bildenden Kunst gleich bedeutend; in der Architektur treten sie deutlicher hervor, als in den beiden anderen Künsten, obgleich auch in der Sculptur eine nationale Kunstrichtung von eigenthümlicher Schönheit sich ausgebildet hat. Eine gesonderte Betrachtung der Künste ist daher auch hier wieder erforderlich. Dagegen bedarf es der Unterscheidung verschiedener Epochen innerhalb dieser griechisch-römischen Kunst nicht, sie behielt im Wesentlichen dieselbe geistige Richtung bei, und die Aenderungen, welche sie im Laufe ihrer guten Zeit vielleicht erhielt, sind wenig bedeutend. Der Anfang dieses Zeitabschnitts ist nicht scharf begränzt; er beginnt im letzten Jahrhundert der Republik, wenigstens gestatten uns Nachrichten und Monumente nicht, die Annahme eines ausgebildeten römisch-griechischen Styls weiter hinaufzurücken. Wir erwähnten schon oben am Schluss der griechischen Kunst die bedeutenderen Werke dieser Zeit, ihnen sind ebenbürtig einige Schöpfungen aus der Zeit der ersten Cäsaren, die wir im Folgenden anführen werden. Die mehr national römische Kunstrichtung ist glänzend vertreten durch die aus Trajans Zeit erhaltenen Werke, während Hadrians rege Kunstliebe zwar in alle Zweige künstlerischer Leistungen eingriff, aber eher nachtheilig als fördernd, indem eine materielle Eleganz den geistigen Trieb mehr schwächt als erweckt. Mit den Antoninen oder doch sogleich nach ihnen beginnt die Zeit des Verfalls; die Lebensansicht der alten Welt wich nun anderen Tendenzen; fremde, asiatische Religionen fanden mehr und mehr Eingang und zerstörten den Sinn für die schöne, heitere Form.

Dieser Verfall, der dann bis zur Zerstörung des abendländischen Reichs stets zunahm, ist aber nicht sowohl eine Erscheinung auf dem Boden der griechisch-römischen Kunst allein, als der gemeinsame Abschluss des geistigen Lebens der alten Welt, die Vermittelung und Verbindung mit den christlichen Jahrhunderten. Wir schliessen daher vor dem Beginne dieser letzten Epoche den Abschnitt der römischen Kunst ab, in welcher wir sie nur in ihrer guten Zeit, in wenig veränderter Blüthe im Auge haben.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Die römische Architektur.

In der Baukunst war die Wirksamkeit der Römer unstreitig am Bedeutendsten, für diese eigneten ihre künstlerischen Anlagen sich am Meisten. Wichtig ist schon, dass sie in der Technik durchweg ausgezeichnet und gründlich waren. Dieser mehr gelehrte oder handwerksmässige Bestandtheil der Architektur gehört zwar nicht eigentlich in den Bereich der schönen Kunst, er bedarf keiner höheren Begeisterung, kein Ideal liegt ihm zum Grunde, er bezweckt das Nützliche. Aber er gehört denn doch schon dem Gebiete an, wo sich Kunst und Leben berühren, wo unwillkürlich Rücksichten der Schönheit wirksam sind und dem Beschauer sich mittheilen. Bei der römischen Kunst erscheint nun diese Seite vorzugsweise wichtig. Es ist mehr als eine antiquarische Vorliebe, welche uns selbst das einfache, entblösste Mauerwerk römischer Arbeit anziehend macht; schon hier ist eine charakteristische Aeusserung des Formensinnes; die Ordnungsliebe, die einfache, ruhige, zweckmässige Haltung des römischen Wesens treten uns gestaltet entgegen. Jedes Material wurde von den römischen Architekten mit grossem Geschick behandelt, sie benutzten dabei die Lehren der Griechen und fügten manches Neue und Eigenthümliche hinzu. Ihre Erfindungsgabe verliess sie auch hier niemals, bis in die Zeit des äussersten Verfalls der römischen Architektur finden wir noch Neues. Sowohl der Steine als der Ziegel bedienten sie sich und beider in mannigfaltigster Weise, sowohl mit als ohne Mörtel, bald in scharf gezeichneten Quadern, bald weniger behauen, bei Grundbauten auch wohl in unregelmässiger polygonartiger Form. Von eigenthümlicher Tüchtigkeit sind ihre Ziegel, vortrefflich gebrannt, scharfeckig und hart, von schöner rother Farbe, und meist von anderer Gestalt, wie die unsrigen, weniger hoch aber länger und breiter, in den Mauern werden sie durch dünne Mörtellagen verbunden. Eine eigenthümliche Art des Mauerwerks ist das netzförmige (opus reticulatum), welches aus quadraten keilförmigen Steinen, oder aus Ziegeln besteht, die auf der scharfen Kante liegen, und deren Linien daher nicht horizontal, dem Boden entsprechend laufen, sondern sich netzförmig durchschneiden; die Fundamente, die Ecken, auch wohl durchlaufende Streifen einer solchen Mauer bestehen dann in horizontalen Lagen von Quadern. Auch in anderer Weise verbanden sie oft Steine mit Ziegeln, so dass Lagen von beiden

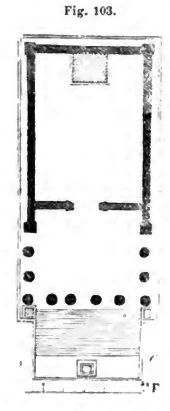
Digitized by Google

wechseln und jedes Material in anderer Weise zur Dauerhaftigkeit beiträgt. In allen diesen Formen macht das römische Mauerwerk den günstigen Eindruck des Sauberen, Sorgsamen, Kräftigen, und namentlich ist jene netzförmige Gestalt anziehend, weil die diagonal durchschneidenden Linien etwas Ungewöhnliches und Kühnes haben, das aber doch durch die horizontalen und verticalen Einfassungen auf's Kräftigste zusammengehalten ist.

Ausgezeichnet waren die Römer in der Kunst der Wölbung, die sie von ihren Lehrmeistern den Etruskern überkamen und sehr vervollkommneten. Wir werden weiter unten sehen, wie durch diese von den Griechen anfangs nicht gekannte, später wenig benutzte Bauform die bedeutendsten Werke der Römer möglich wurden, und wie sich gerade in den hiedurch bedingten Bauten ihre Eigenthümlichkeit am Entschiedensten und Günstigsten aussprach.

In allen diesen technischen Beziehungen waren die römischen Architekten den Griechen mindestens gleich, so sorgsam und sauber auch diese in der Ausführung ihrer Gebäude waren; in ästhetischer Beziehung dagegen standen sie ihnen weit nach. Es fehlte ihnen an einem solchen eigenthümlichen, zeugenden Grundgedanken, wie der des Säulenhauses war, es fehlte dadurch an jener Kraft der Idee, welche alle Theile durchdringt, sie in harmonische Verbindung setzt, und sie zu einer lebendigen Erscheinung verschmilzt. Gewiss sind auch die Römer noch sehr bedeutend und wichtig in der Architektur, aber neben der reinen und idealen Gestalt der griechischen Kunst erscheint die ihre in einem vielleicht an sich zu ungünstigen Lichte. Eine feste, durch religiöse oder künstlerische Gewohnheit geheiligte Gestalt der Tempel hatten sie nicht, aber dennoch ist unter den verschiedenen Formen, deren sie sich bedienten, eine die vorherrschende, und zwar eine, in welcher wieder etruskische und hellenische Eigenthümlichkeiten sich mischen. Die Cella dieser gewöhnlichen römischen Tempel ist eine einfache, und weicht daher von der dreifachen der Etrusker ab; sie nähert sich auch in den Grundverhältnissen mehr dem griechischen Tempel. Dagegen ist sie nicht, wie bei diesem, ringsum von Säulen umstellt, sondern hat nur vor dem Eingange einen Portikus, der auf einer einfachen, aber stark, mit zwei oder mehreren Säulen, vorspringenden Säulenreihe ruht.

Fig. 103.



Grundriss des Tempels des Antoninus und der Faustina.

Digitized by Google

Die drei anderen Wände der Cella waren dann ohne alle Oeffnung. (Fig. 103.)

Durch diese Anordnung (die von dem griechischen Prostylos wesentlich verschieden ist und in Griechenland nicht vorkommt) ging dann zunächst der Charakter des in sich Einigen und Abgeschlossenen, den der griechische Tempel hatte, verloren; ähnlich wie bei dem etruskischen Tempel zerfiel das Ganze in zwei Theile, in Halle und Cella. Diese Zweitheiligkeit wurde indessen durch die Anwendung griechischer Details und durch die Einwirkung griechischen Geistes einigermaassen gemildert. Bei der einfachen Cella war das ganze Gebäude nicht so breit, wie bei der dreifachen der Etrusker. Es näherte sich zwar mehr dem Quadrate als der längliche Tempel der Griechen, aber weniger als der der Etrusker; die Halle war daher im Verhältniss zur Tiefe des Ganzen bei weitem schmäler. Sie war auch weniger tief und erschien, weil die Säulen nicht in so gespreizter Stellung standen, nicht so offen und weit. Sie machte daher überhaupt nicht den selbstständigen Anspruch, wie dort, sondern war mehr ein untergeordneter Theil des Ganzen. Dazu kam noch ein Umstand; bei dem Mangel einer umherlaufenden Säulenhalle konnten auch die Stufen als Basament des Tempels nicht wohl ringsumher angebracht werden, es würde einen widersprechenden Eindruck gemacht haben, wenn sie zu den unzugänglichen Mauern der Seiten- und Rückwände geführt hätten. Daher gab man denn nur der Vorderseite eine aus mehreren Stufen bestehende Treppe, welche, dem Charakter des Ganzen gemäss, nicht auf allen drei Seiten, mit denen sie vor dem Gebäude vortrat, sondern nur auf der Vorderseite zugänglich, auf beiden Seiten aber von einer Fortsetzung der als Basament der Seitenwände des Tempels selbst dienenden Mauer eingefasst und begrenzt war. Dies gewährte einen wesentlichen Vortheil, denn indem nun dieses Basament vom Anfang der Treppe an unter der Vorhalle und Cella unverändert fortlief, fasste es das Ganze zusammen, und hob dadurch die Trennung der Vorhalle von der Cella einigermaassen auf. Es trug aber auch in anderer Beziehung dazu bei, dem Ganzen eine Consequenz und innere geistige Einheit zu geben. Da nämlich an dieser Treppe schon die unteren, niedrigeren Stufen von der höheren Mauer des Basaments eingefasst sind, und dieses über sie hervorragend eine Schranke bildet, welche das Hinaufsteigen auf den Seiten verwehrt, so leiten die Stufen gleichsam zwingend in die Richtung hinein, welche in der Folge von Portikus und Halle fortgesetzt ist. Der griechische Tempel ist von allen Seiten zugänglich und spricht dies in seiner Säulenhalle und seinen Stufen aus, der römische weist uns mit Strenge auf den einen Weg hin, den wir

Digitized by Google

wandeln sollen. Etwas Gebieterisches, Monarchisches ist damit angedeutet. Mit dem ägyptischen Tempel in seiner losen Zusammensetzung einzelner Theile, in seinen kolossalen Massen und seiner sinnlichen Fülle ist der römische in seiner Einfachheit freilich nicht zu vergleichen, aber in jener strengen Anweisung des Zieles sind beide verwandt. Die griechische Tempelform ist ohne Zweifel schöner als diese römische. Während diese in der Ungleichheit ihrer Seiten, in der Verschiedenheit ihrer Theile immer etwas Unvollkommenes, in sich Uneiniges darstellt, ist jene auf allen Seiten gleichartig, von gleichem Leben durchdrungen, wie ein organisches Gebilde der Natur. Sie spricht die Verschiedenheit der Functionen in den verschiedenen Längen der vorderen und der seitwärts gelegenen Säulenreihen aus, ohne ihnen die Gleichartigkeit zu entziehen. Dagegen hat diese römische Form eine gewisse Consequenz und etwas Verständiges voraus. Die überall gleichen Säulenhallen sind dem Unterschiede zwischen Giebel und Dachschräge nicht ganz angemessen. Man kann auch hier wie in so manchen anderen griechischen Erscheinungen eine anmuthige, lebensvolle Verhüllung der dunkelen Seiten der Welt erkennen; dort mehr eine ideale, hier eine reale Gestalt.

Diese einfachste Gestalt der römischen Tempel ist auch die schönste. Ausser ihr kommen nicht bloss in den griechischen Provinzen des Reichs, sondern auch in Italien noch manche andere Formen vor, theils in ersichtlicher Nachahmung des Griechischen, theils in einer abweichenden Richtung. Seit den macedonischen Kriegen wurden auch grössere Tempel mit herumlaufenden Säulenhallen gebaut, obgleich auch hier manche Veränderungen gegen die griechische Regel des Peripteros eintraten[1]). Noch häufiger war dann aber die Form des Pseudoperipteros; das heisst, man behielt die älteste Form der Cella mit blossem Portikus auf der Vorderseite bei, brachte aber an den drei anderen Mauern der Cella scheinbare Säulen, blosse Halbsäulen, denen der Vorhalle ähnlich an. Es war mithin ein blosser Schmuck, die Lüge einer Säulenhalle, die nicht existirte. Schon bei altgriechischen Bauten hatten wir einige Male solche Form gefunden, jedoch nur als Ausnahme; in der römischen Welt wurde dieses Scheinwesen herrschend. Der ionische Tempel der Fortuna virilis in Rom[2]) und der Tempel in Nismes

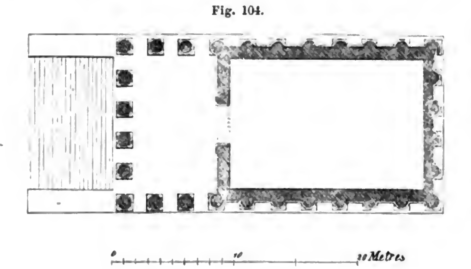
[1]) Wie bei dem von Marius erbauten Tempel des Honos und der Virtus, von dem Vitruv bemerkt, dass er keine Halle auf der Rückseite gehabt (sine postico) Vitr. III. 2. 5. Wenn aber auch den Peripteros, so nahm man doch den Hypaithros in Rom niemals auf, wie Vitruv III. 2. 8. ausdrücklich bemerkt.

[2]) Nach der gewöhnlichen, keineswegs sicheren Benennung.

Digitized by Google

(Fig. 104) sind Beispiele solcher Bauten aus der besten römischen Zeit. Von den Tempeln in der Form des Prostylos haben wir mehrere,

Fig. 104.



Grundriss des Tempels zu Nismes.

mehr oder weniger bedeutende Ueberreste, so namentlich die Tempel zu Pola in Istrien (Fig. 105), zu Assisi, zu Cora, der des Antoninus und der Faustina am Forum in Rom. Zu den Tempeln mit einem umherlaufenden Säulengange, von denen uns Ueberreste erhalten sind,

Fig. 105.



Tempel zu Pola.

gehört der Doppeltempel der Venus und Roma, den Hadrian erbaute, und in beschränkterem Sinne der Tempel des Mars Ultor (gewöhnlich als Tempel des Nerva bezeichnet) in Rom, der nur an drei Seiten von

Digitized by Google

Säulen umgeben war, weil seine hintere Wand, wie es öfters an römischen Tempeln vorkommt, sich an eine Mauer lehnte, also nicht frei stand. Endlich kannten die Römer auch kreisrunde Tempel, die aber doch nur in einzelnen und selteneren Fällen vorkamen, und von deren Eigenthümlichkeit wir erst weiter unten sprechen werden, nachdem wir die Behandlung der Einzelheiten näher betrachtet haben.

In den architektonischen Details schlossen sich die Römer, wie gesagt, meist an die Griechen an, doch so, dass sie manche Formen derselben nicht aufnahmen, andere mannigfach modificirten. Die dorische Ordnung fand bei ihnen eigentlich gar keine Anwendung, die toscanische, welche eine äussere Aehnlichkeit mit derselben hat und daher gewissermaassen an ihre Stelle trat, ist in den wesentlichen inneren Eigenschaften, in denen welche eigentlich die Schönheit des dorischen Styls ausmachen, himmelweit davon unterschieden. Für diese einfache und ernste Schönheit, für die feine Harmonie der Verhältnisse war der Sinn der Römer nicht geeignet; ihre Anlage und Neigung führte sie nur auf Formen üppiger Weichheit, schwerer Pracht oder dürftiger Nützlichkeit. Auch hingen die Details des dorischen Styls so innig mit der ganzen Anordnung des griechischen Tempels zusammen, dass sie bei dem Grundrisse des römischen nicht anwendbar waren. Die starke Verjüngung der Säulen setzte voraus, dass diese das ganze Haus umgaben und so auf einen inneren Mittelpunkt hinwiesen, mit dem sie in der Beziehung des Stützens und Anlehnens standen; bei einer blossen Vorhalle würde dies mächtige Anstreben allzu fühlbar das Gleichgewicht verletzt haben; hier mussten mehr senkrecht begrenzte Säulenstämme gewählt werden, welche der senkrechten Wand der Cella entsprachen, mit der sie in der Seitenansicht eine Reihe bilden mussten[1]). Auch der Mangel der Basis, der im dorischen Bau angemessen war, weil die Säulenreihe auf dem gemeinsamen Unterbau der Stufen ruhete, wäre hier störend gewesen, da das Basament auch unter der Cella fortlief, und mithin sich nicht ausschliesslich auf die Säulen bezog. Hier musste daher die Säule ihren eigenen Abschluss haben, der sie von dem Basament abhob. Auch das dorische Kapitäl sagte dieser Tempelform nicht zu; bei der geringen Zahl der Säulen konnte diese einfache Form leicht nüchtern erscheinen, auch war zum Gleichgewicht gegen die Basis und zur deutlicheren Unterscheidung der Säulen von der

[1]) Es versteht sich, dass hier nur von der ästhetischen Wirkung der stark verjüngten dorischen Säulen, und zwar für die äussere Ansicht die Rede ist; denn allerdings gab diese Säulenart in technischer Beziehung nicht weniger wie die andere eine senkrechte Stütze.

Digitized by Google

Cellenmauer ein Kapitäl mit reicherer plastischer Verzierung nöthig. Das dorische Gebälk, wenigstens die Triglyphenreihe, verlor ebenfalls hier den ästhetischen Werth; denn nur im Verhältniss zu dem steten harmonischen Wechsel vom senkrechten und horizontalen, von tragenden Gliedern und Zwischenräumen, von Licht und Schatten, wie er im dorischen Bau durchgeführt war, hatte diese Ausstattung des Frieses eine Bedeutung. Auch ist es gleich misslich, diese Ausstattung des Frieses bloss auf der Vorderseite anzubringen, als sie auch an den anderen, von Säulen entblössten Seiten fortzusetzen. Die Triglyphen kommen daher auch wohl in der römischen Architektur vor, jedoch ohne wesentliche Bedeutung, in rein decorativem Sinn.

Der ionische Styl wurde von den Römern gleichfalls nur selten und nicht mit besonderem Glücke angewendet. Auch hier beruhte das Gelingen auf zu feinen Rücksichten; die Anmuth dieses Styls ist eine jugendliche und einfache, der römische Geschmack verlangte vollere, reichere Formen[1]). Bezeichnend ist dafür die Veränderung, die man mit dem ionischen Kapitäl vornahm. Man beseitigte nämlich die Polster und brachte an ihrer Stelle gleichfalls Voluten an, die dann, wie es beim griechischen Eckkapitäl an einer Ecke geschah, nun an allen vier Ecken nach aussen vorgebogen wurden. Allerdings gewann man dadurch einen an allen vier Seiten gleichen Anblick, aber das derbe Heraustreten der Voluten aus der Fläche ist dem Charakte des ionischen Kapitäls nicht angemessen.

Fast alle Gebäude, an denen nur Eine Ordnung vorkommt, sind im korinthischen Style gebaut, und in denen, wo sich mehrere Ordnungen übereinander erheben, pflegt er über den einfacheren toscanisch-dorischen und ionischen Ordnungen nicht zu fehlen. Im Zeitalter des Augustus scheint man das korinthische Kapitäl, wie es von der alexandrinisch-griechischen Baukunst überliefert war, ziemlich rein beibehalten zu haben, wir finden es hier noch mit Geschmack und Zierlichkeit angewendet. Später schien auch diese vollste Zierde der Säule nicht mehr reich und prächtig genug, und es kam nun das sogenannte römische oder zusammengesetze Kapitäl auf (Fig. 106). Diese einzige Erfindung, wenn man sie so nennen darf, der Römer im Bereiche der Säulenordnungen erscheint bei den uns erhaltenen Monumenten zuerst am Bogen des Titus[2]). Etwas völlig Neues gab sie aber nicht, sondern sie bestand nur darin, dass man das ionische Kapitäl gewisser-

---

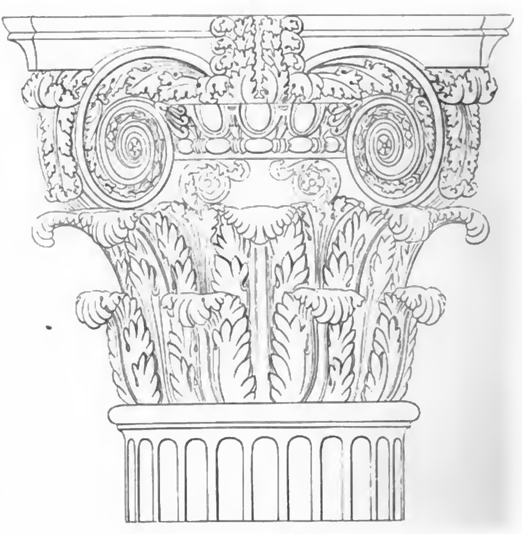
[1]) In Rom sind der Tempel der Fortuna virilis, jetzt als Kirche S. Maria Egiziaca, und der Saturntempel am Forum ionischen Styls.

[2]) Winkelmanns Werke Th. I. S. 383.

Digitized by Google

maassen dem korinthischen einverleibte. An die Stelle der einfachen Schnörkel und der zarten Voluten setzte man unter die Platte des korinthischen Kapitäls die grossen Schnecken und den Eierstab des

Fig. 106.



Vom Triumphbogen des Titus.

ionischen, so jedoch dass sich diese Form auf allen vier Seiten wiederholte. Uebrigens wurde dann die Höhe des korinthischen Kelches mit den beiden unteren Reihen der Akanthusblätter beibehalten. Man sieht, es war dabei nicht bloss auf grösseren Reichthum, sondern auch auf eine schwerere Pracht abgesehen; das korinthische Kapitäl war dem römischen Geschmacke noch zu zart. Auch wo man dieses römische Kapitäl nicht anwendete, brauchte man häufig das korinthische mit manchen Abweichungen, indem man statt der Blume vor der Platte Adler oder auch Göttergestalten anbrachte, oder auch mit den Akanthusblättern anderen Schmuck verband. Es waren dies Freiheiten, wie sie auch die Griechen in späterer Zeit gekannt hatten, die aber hier nur immer im römischen Sinne schwerer und voller ausfielen. Eigene Säulenarten entstanden auf diese Weise nicht.

Digitized by Google

In der Form des Säulenstammes, in den Kannelluren und der Basis folgte man bei dieser römischen Ordnung ganz den griechischen Vorbildern korinthischen Styls, doch nicht ohne manche Abweichungen. Bei den Griechen hatten die Säulenstämme immer Kannelluren; die Römer setzten sich hierüber nicht selten hinweg. Höchst wahrscheinlich war es der Luxus des Materials, der dies veranlasste. Der Granit, den sie nicht selten brauchten, war zu hart, um diese Bearbeitung leicht anzunehmen; bei kostbaren, buntfarbigen Marmorarten wäre aber die Pracht des Stoffes durch die Schatten der Kannelluren verdunkelt worden. So gewöhnte man sich an den glatten Stamm und brauchte ihn auch da, wo solche Gründe nicht stattfanden. Auch hier finden wir wie sehr den Römern der zarte Schönheitssinn der Griechen fehlte, denn der glatte, cylindrische Stamm hat immer etwas Rohes, dem kunstreichen Werke Unangemessenes. Manchmal gaben sie auch nur den beiden oberen Dritteln des Säulenstammes die Kannelluren, während sie das untere glatt liessen, wie wir dies namentlich in Pompeji finden. In anderen Fällen wurde die Höhlung der Kannelluren, am unteren Theile des Stammes durch Rundstäbe ausgefüllt.

Will man die Säule mit dem römischen Kapitäl als eine besondere Ordnung betrachten, so waren es vier, welche in den römischen Bauten vorkamen, ausser der ionischen und korinthischen, die römische und toscanische. Diese ist der altetruskischen Säule noch sehr ähnlich; auch sie ist eine Abart der dorischen, nur hat sie weniger strenge und alterthümliche Formen, als die von den Etruskern gebrauchte. Ihr Stamm ist schlanker und weniger verjüngt als der dorische, und ruhet auf einer Basis, die aus einer Platte und einem darauf gelegten Polster besteht, über welchem der Stamm mit einem Ablaufsriemchen abschliesst. Das Kapitäl hat die Theile des dorischen, jedoch bei weitem schwächer und weniger ausladend als in den hellenischen Bauten. Besonders charakteristisch ist aber die Behandlung des Säulenhalses. Während nämlich die Kannelluren der griechisch-dorischen Säule über den Einschnitt am Halse hinüber bis in die Riemchen des Echinus sich fortsetzen, enden sie hier unter einem an die Stelle des Einschnitts getretenen vorspringenden Rundleisten und über demselben bildet sich ein glatter, mit Rosetten oder ähnlichem Schmuck versehener Hals. Man sieht an dieser Ordnung, dass die römische Kunst, wenn sie nicht prachtvoll sein sollte, in das Nüchterne und Ausdruckslose zurückfiel; die zarte einfache Grazie war ihr nicht gegeben.

Das Gebälk war in allen Ordnungen das dreitheilige nach griechischen Grundsätzen. Bei der dorisch-toscanischen behielt man die Triglyphen bei, aber als bedeutungslosen Schmuck, oft so gedehnt,

Digitized by Google

dass in dem Zwischenraume zwischen zwei Säulen mehrere Triglyphen angebracht wurden. Auch verband man, worauf wir schon oben hinwiesen, mit den dorischen Triglyphen die ionischen Zahnschnitte. Bei den reicheren Ordnungen genügten ebenfalls die Glieder des Gesimses, so wie die Griechen sie gebraucht hatten, nicht mehr; man häufte und vermehrte sie, namentlich wurde es gewöhnlich, die Zahnschnitte des ionischen mit den Kragsteinen des korinthischen Styls zu verbinden. Alle diese Details arbeitete man überdies schwerer, in volleren, breiteren Curven, um auch hier den Charakter derber, verschwenderischer Pracht hervorzubringen. Die Gesimse ragten daher mit vielen, treppenförmig ausladenden Gliedern weit und überkräftig hervor. Das Dach hatte im Wesentlichen die Verhältnisse des griechischen. Schon in der alexandrinischen Periode aber sahen wir, dass sich, wenigstens bei breiteren Façaden, der Giebel höher als in der besseren griechischen Zeit erhob; bei den Römern nahm dies nun noch zu, und fand auch selbst bei kleineren Gebäuden in dem Maasse statt, dass die Höhe, die nach griechischer Weise ungefähr ein Neuntel der Breite betrug, bis auf ein Sechstel, ja sogar ein Viertel stieg. Auch hier liegt theils eine etruskische Reminiscenz, theils das Bedürfniss des Derben und Schweren zum Grunde. Die übrigen Aenderungen, welche die griechischen Formen unter den Römern erlitten, beruhten meistens darauf, dass die ursprüngliche Bedeutung der Glieder, die Zwecke der Construction mit organischer Lebendigkeit darzustellen, vergessen war, und sie als blosser Schmuck und zwar zu einer sehr materiellen Darlegung des Reichthums dienten. Daher kam es denn zunächst, dass man die Säulenbasis oft nicht mehr unmittelbar auf den Fundamenten oder auf einem gemeinsamen Unterbau stehen liess, sondern ihr noch einen Würfel unterlegte. Eine noch wichtigere und häufiger vorkommende Abweichung von der griechischen Architektonik war es, dass man die Säulen auch da brauchte, wo sie nichts zu tragen hatten, als blossen Wandzierrath. Hiemit hing es denn zusammen, dass man über der Säule das Gebälk in allen seinen Theilen vortreten liess, so dass dieser Auswuchs des fortlaufenden Frieses eine Art Würfel darstellte, der von dem dreigetheilten korinthischen Architrav und von dem vorragenden Gesimse begrenzt wurde; eine für die Construction ganz überflüssige Last, geschaffen, damit die Säule nicht allzu augenscheinlich müssig stehe. Diese Verkröpfungen (wie man sie nach der Aehnlichkeit des widernatürlich vortretenden Gebälks mit der ähnlichen Entstellnng des menschlichen Körpers nennt) geben dem Gebäude etwas Schweres und Buntes, was dem römischen Geschmack zusagen mochte; sie widersprechen aber den Grundsätzen einer ge-

Digitized by Google

sunden Architektur und sind charakteristisch für den gröberen Sinn der Römer.

In sehr viel grösserem Gebrauch als bei den Griechen, wo wir sie nur ausnahmsweise finden, stehen dann die Halbsäulen. Neben diesen sind aber auch die Pilaster häufig; wenn ich so sagen darf, Halbsäulen ohne die Rundung des Stammes, flache vortretende Streifen von den Linien des Säulenstammes begrenzt. Bei den Griechen finden wir sie höchst selten und nur im Inneren der Gebäude, bei den Römern wurden sie eine gewöhnliche Zierde des Aeusseren. Sie behielten im Wesentlichen Kapitäl und Basis der Säulen bei, wurden aber oft an diesen Gliedern und selbst an dem Stamme mit manchem bunten und willkürlichen Schmucke bis zu Ueberladung verziert.

Die wichtigste und fruchtbarste Neuerung, welche die Baukunst den Römern verdankt, ist der weitausgedehnte Gebrauch der Wölbung, Anfangs wurde sie wahrscheinlich nur an Nützlichkeitsbauten angewendet. Schon oben in der Geschichte der etruskischen Kunst wurde der berühmten römischen Kloaken gedacht; Brücken und Wasserleitungen gaben die Gelegenheit sich in diesem Zweige der Technik zu vervollkommnen, während die Tempel noch keine Stelle dafür boten[1]) und in den schmucklosen Wohnhäusern noch weniger davon die Rede sein konnte. Auf eine höhere Schönheit war es natürlich bei solchen Werken nicht abgesehen, und doch kann man nicht verkennen, dass diese Bogen der Aquäducte, die auf ihren starken Pfeilern mit kühnem und sicherem Schritte die römische Campagna durchziehen, die in gebirgigen Gegenden (wie an dem berühmten Pont du Gard bei Nismes) sich bis zu Bergeshöhe erheben, dass diese gewaltigen Brücken, über welche die schwerbewaffneten Legionen zogen, eine sehr bedeutsame und charakteristische Aeusserung des römischen Geistes sind. Es ist dies wieder eine Stelle, wo das Leben unbewusst in eine künstlerische Wirksamkeit übergeht. Auch später, als mit dieser Rücksicht auf den Nutzen sich die auf Pracht verband, war die Wölbung stets das Element, welches den römischen Bauten ihr eigenthümliches Gepräge verlieh. Häufig schloss sich der Gebrauch der Wölbung an die gerade Mauer an, theils in Gestalt einer Concha, welche etwa im Tempel den Ort für die Aufstellung des Bildes bezeichnete, theils in einzelnen rund gedeckten Nischen, durch welche die römischen Architekten den Wänden im Inneren und Aeusseren Mannigfaltigkeit zu geben liebten. Wir werden sogleich der Triumphbogen, der Theater und Amphitheater, der

---

[1]) Der Rundbau des alten Vestatempels zu Rom war ursprünglich nur mit Stroh gedeckt. Hirt, Gesch. d. Bauk. Th. 3. S. 30.

Digitized by Google

Hallen und Basiliken, der Bäder und Paläste mit ihren Prachtsälen gedenken. Sie alle waren nur durch Hülfe der Wölbung ausführbar, oder doch durch dieselbe sehr erleichtert. Aber charakteristisch ist es wieder für die römische Architektur und den Standpunkt der Römer überhaupt, dass sich dies Princip der Wölbung nicht zu einem vollkommnen System durchgängiger Gliederung des ganzen Baues ausbildete, sondern dass sich damit immer die Formen der griechischen Säule verbanden, obgleich sie so wesentlich und innerlich mit dem geraden Architrav zusammenhingen.

Die grösste Wichtigkeit erhielt die Wölbung in ihrer Anwendung auf runde Gebäude, an welchen sich überhaupt die Eigenthümlichkeit der römischen Architektur noch am Entschiedensten zeigt. Die griechische Architektur liebte die Rundgebäude nicht sehr. Zwar finden wir in der ältesten Zeit die Schatzhäuser und ähnliche Bauwerke in runder pyramidalischer Form; aus späterer Zeit scheinen die Odeen dieser Klasse von Bauten angehört zu haben und von kleineren Denkmälern dieser Form ist uns das des Lysikrates in Athen erhalten; aber zu Tempeln wandte man sie sehr selten an. Bei den Römern finden wir runde Tempel häufiger, wenn gleich immer nur als Ausnahmen von der Regel. Vielleicht mögen sie sich auch hier an ein altitalisches Herkommen, das auf religiösen Rücksichten beruhte, angeschlossen haben, wenigstens finden wir, dass man bei einer vorzugsweise italischen Göttin, der Vesta, die runde Tempelform beständig anwendete, ohne dass uns der Grund dieser Sitte näher bekannt ist. Eine architektonische Ausbildung hatte aber dieses Herkommen wohl schwerlich erlangt, denn die Römer verbanden ohne Anstand mit dieser Tempelform die griechischen Säulenordnungen.

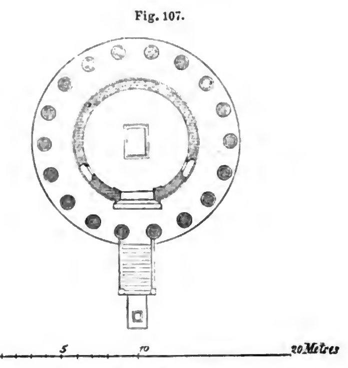
Die Verbindung der Rundung mit dem System des Säulenbaues führte manche Nachtheile herbei. Das rund umherlaufende Gebälk tritt in der Mitte zwischen zwei Säulen stets über die gerade Linie zwischen beiden hinaus, steht daher im Widerspruche mit dieser und erscheint nicht genügend gestützt. Von den griechischen Säulenarten ist die ächt dorische wegen ihrer geradlinigen Strenge, die ionische wegen der Verschiedenheit der beiden Seiten des Kapitäls auf Rundbauten nicht anwendbar, und selbst die korinthische, obgleich die einzig brauchbare, steht noch durch die viereckige Plinthe in Disharmonie mit der Rundung. Die beste Form des Rundgebäudes ist daher die einfache, von dem Zierrath der Säulen entblösste. Eine andere Schwierigkeit entstand durch die Bedachung; die Balkenconstruction des griechischen Daches liess sich hier nicht anwenden, und ein durchweg zugespitztes Dach wäre im höchsten Grade unschön gewesen; der Rundbau

Digitized by Google

fordert nothwendig eine Wölbung. Dies zusammen war genügend, um die Griechen von dieser Form abzuhalten; indessen giebt es auch tiefer liegende Gründe, welche sie bewegen mochten, die Form des länglichen Vierecks vorzuziehen. Die gerade Linie ist die natürliche der Architektur, weil sie dem Charakter geometrischer Regelmässigkeit am Meisten entspricht; da sie nach dem Gesetze der Schwere in der Höhenrichtung unerlässlich ist, kann sie, ohne Disharmonie, auch im Grundrisse nicht aufgegeben werden. Ferner muss das Gebäude, um sich als ein Ganzes von innerem Leben darzustellen, sich gliedern, in verschiedene Theile zerlegen. Die runde Gestalt giebt aber den Ausdruck einer gediegenen, unterschiedslosen Einheit; alles bezieht sich auf den einen Mittelpunkt, keine Verschiedenheit der Functionen, der Haltung einzelner Theile ist sichtbar. Sie spricht daher ein dürftiges, mechanisches Wesen aus, in welchem der Gegensatz, auf dem alles Leben beruht, sich nicht entwickelt hat. Die vierseitige Form dagegen giebt diesen Gegensatz deutlich und auf die einfachste Weise, in der Form der Zweiheit, die aber durch die symmetrische Wiederkehr der Seiten und durch den Abschluss des Ganzen wiederum zur Einheit verbunden wird. Die vierseitige Form ist daher auch zu allen Zeiten und bei allen Völkern die vorherrschende gewesen, und eine Architektur, welche bloss auf runde Gebäude anwendbar wäre oder nur solche hervorbrächte, ist geradezu undenkbar.

Daher ist denn auch die Zahl der römischen Rundgebäude gewiss niemals sehr gross gewesen. Ein Monopteros (d. h. ein Rundtempel ohne Cella innerhalb der Säulen) ist nicht auf uns gekommen, auch wurde diese Form gewiss nur bei kleineren Monumenten angewendet. Mit Säulen umstellte Rundtempel finden wir in Rom und in Tivoli[1], hier mit achtzehn, dort mit zwanzig korinthischen Säulen; beide werden der Vesta zugeschrieben, was indessen von dem römischen Tempel bestimmt irrig und von dem anderen zweifelhaft ist, da ausser Vesta auch andere Gottheiten in Rundtempeln verehrt wurden. Der

Fig. 107.



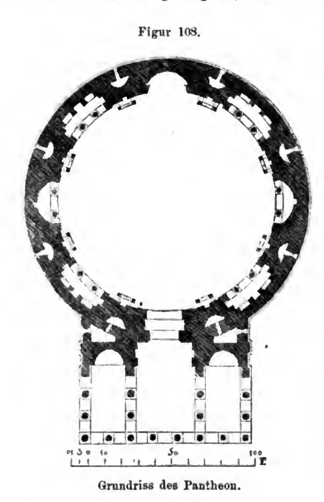
Grundriss des Tempels zu Tivoli.

Digitized by Google

Tempel von Tivoli (Fig. 107) ist von gefälligen, edlen Formen, der römische macht einen weniger günstigen Eindruck; die Wölbung ist an beiden nicht erhalten. Rundgebäude ohne Säulen kennen wir zwar auch nicht in grosser Anzahl, dagegen gehört das bedeutendste und schönste Monument römischer Architektur zu dieser Klasse. Es ist das berühmte Pantheon (Fig. 108 u. 109).

Marcus Agrippa, bekanntlich der Freund und Tochtermann des August, erhielt von diesem die Erlaubniss oder den Auftrag, die Stadt mit den prachtvollsten Bauten zu schmücken, namentlich auch mit grossen öffentlichen Bädern. Mit diesen stand denn das Pantheon in Verbindung [1]), ursprünglich wohl nur als ein Theil derselben, später aber als Tempel einer grösseren Anzahl von Göttern geweiht, von denen uns Mars, Venus und der Divus Julius, der vergötterte Cäsar, genannt werden. Bekanntlich waren Venus und Mars durch Aeneas und Romulus die göttlichen Stammältern des römischen Volkes, und das julische Geschlecht nahm sie im engeren Sinne für sich in Anspruch. Aus der Aufstellung ihrer Bilder in der Verbindung mit dem Cäsars hat man daher gefolgert, dass das Gebäude der Verherrlichung des julischen Hauses dienen sollte, eine Annahme, die im Hinblick auf die vielen für andere Götterbilder bestimmten Nischen im Innern nicht sehr wahrscheinlich erscheint. Ob der Name „Pantheon“ dem Gebäude gleich anfangs oder erst später beigelegt, ist ungewiss, doch rührt er aus römischer Zeit her, schon Plinius kennt ihn. Die Verbindung einer grösseren Mehrzahl von Gottheiten in einem Tempelhause, vielleicht auch (durch eine unbewusste Gedankenverbindung) der Eindruck der grandiosen Kuppel, die sich wie das Himmelsgewölbe über die Erde weit und gross über das Innere erhebt, mochten diesen anfangs wahrscheinlich nicht officiellen Namen in Umlauf gebracht haben.

Figur 108.



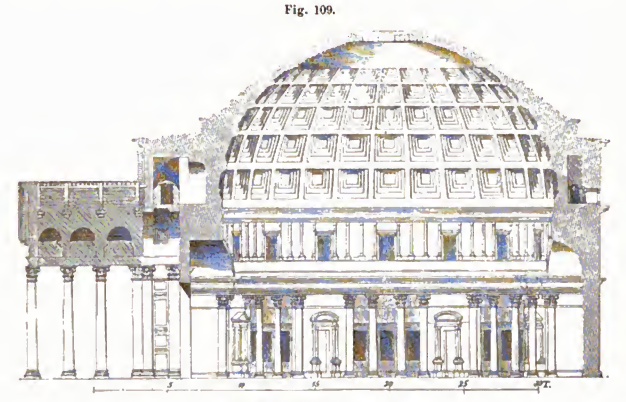
Grundriss des Pantheon.

[1]) Es wurde im Jahre 729 d. St., 25 n. Chr. vollendet. Die Meinung, dass es dem Jupiter Ultor geweiht war, beruht nur auf einer falschen Lesart im Plinius.

Digitized by Google

Die Construction des Gebäudes ist höchst einfach. Ueber einer kreisrunden Mauer von gewaltiger Stärke erhebt sich ein Kuppelgebäude in Form einer halben Kugel. Die Mauer, auf welcher diese Kuppel ruht, ist eben so hoch als sie selbst; die Höhe des ganzen Gebäudes ist also dem Durchmesser des unteren Rundbaues völlig gleich. Der Rundbau und die Kuppel bilden der Höhe nach gleiche Hälften des Ganzen. Es kann nichts Regelmässigeres und Einfacheres gedacht werden, und eben durch diese einfache Regelmässigkeit macht das weitgespannte freie Gewölbe eine gewaltige Wirkung und erinnert nothwendig an den grandiosen Anblick des Firmaments. Die Wand des Rundbaues ist im Innern durch acht, in der Dicke der Mauer angebrachte und von Wand-

Fig. 109.



Durchschnitt des Pantheon.

pfeilern eingefasste Nischen getheilt, von denen eine die Eingangsthür bildet, die anderen sieben jede ein Götterbild enthielten. Die Nische der Thüre und die gegenüberliegende sind mit einem Rundbogen gedeckt, welcher das Gebälk durchbricht und in die Attika einschneidet, während über den sechs anderen Gebälk und Attika fortlaufen und in der Oeffnung jeder Nische durch zwei korinthische Säulen und zwei ihnen entsprechende Pilaster getragen werden. Die der Thür gegenüber liegende Nische und die beiden äussersten zur Rechten und Linken bilden innerlich eine Rundung, die vier anderen sind eckig. Die Säulen sind von kostbaren Marmorarten, das Gewölbe mit nach oben sich verjüngenden Kassetten geschmückt, worin sich vergoldete Rosetten be-

Digitized by Google

fanden. Sehr merkwürdig ist, dass die Kuppel oben eine Lichtöffnung von 26 Fuss hat, der Fussboden hat deshalb eine leichte Senkung nach der Mitte zu, wo kleine Löcher zum Ablaufen des Regenwassers angebracht sind. Im Aeussern erscheint die Kuppel bei Weitem flacher, weil die Mauer höher hinauf gezogen ist. Dies hatte theils den Zweck der Sicherung des Gewölbes durch eine kräftigere Widerlage, theils war es aber auch erforderlich, um dem Auge einen Theil der Kuppel zu verbergen; denn durch dieselbe Höhe, welche das Innere so schön macht, würde sie von Aussen lastend und ungeschickt erscheinen. Die Kugelform ist so sehr das Bild eines festen inneren Zusammenhangs, dass die Halbkugel (zumal da man im Aeussern ihre Höhlung nicht sieht) wie eine compacte, gewaltige Masse auf dem Unterbau gelastet haben würde, wenn derselbe nur gleiche Höhe wie diese Halbkugel gehabt hätte. An den runden Unterbau schliesst sich dann eine geräumige Vorhalle an, auf sechszehn korinthischen Säulen in drei Reihen, von denen die vordere acht enthält, mit einem doppelten Giebel bedeckt. Es lässt sich nicht verkennen, dass dieser Giebel und überhaupt die geradlinige Form des Portikus sich der runden des Gebäudes nicht ganz harmonisch anschliesst; noch deutlicher als bei dem gewöhnlichen römischen Prostylos ist diese Vorhalle ein Zusatz, ein angefügter Schmuck, der nicht aus dem Ganzen hervorgegangen ist. In der That wird aus verschiedenen Umständen wahrscheinlich, dass sie nicht im ursprünglichen Plane lag, sondern erst nach Vollendung des Rundbaues, wiewohl noch durch Agrippa, hinzukam. Es mochte eine ästhetische Nothwendigkeit sein, welche diess veranlasste; denn die hohe Mauer des Unterbaues ohne andere Zierde als die einer einfachen Thür, würde schwerfällig und plump, wie ein unförmlicher Thurm da gestanden haben, und es bedurfte eines Vorbaues, der auf die heitere Feierlichkeit des Tempels vorbereitete. Auch ist die gerade Linie dem Auge so wesentlich in der Architektur, dass sie wenigstens in einer Vorhalle angegeben sein musste.

Bekanntlich ist das Pantheon vollständiger erhalten, als irgend ein anderes antikes Gebäude. Schon im frühen Mittelalter zur Kirche geweiht, hat es nur den reichen Erzschmuck verloren [1]), und Heiligenbilder sind an die Stelle der heidnischen Götter getreten. Auch im Aeussern hat es nur durch die Hinzufügung zweier überaus hässlicher

---

[1]) Noch im Jahre 1632 wurde der Portikus seiner Bronce beraubt, um daraus das kolossale und höchst unschöne Tabernakel der Peterskirche zu Rom zu giessen. Es geschah unter Pabst Urban VIII., aus der Familie Barberini, und die Römer witzelten: Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini.

Digitized by Google

Glockenthürme und durch die Erhöhung des Erdbodens gelitten; denn ursprünglich führten sieben Stufen in den Portikus, wodurch das Ganze minder schwer auf dem Boden lastete, sich selbstständiger erhob.

Bei dieser einfachen Regelmässigkeit des Gebäudes ist es recht anschaulich, dass eine vollständige Verschmelzung der griechischen Säulenarchitektur mit dem Princip der Wölbung und des Rundgebäudes nicht wohl möglich ist. Auch im Innern ist dies bemerklich, indem die Nischen der Wand mit ihren Säulen einen kleinlichen und unvortheilhaften Eindruck hinterlassen. Man hat deshalb vermuthet, dass sie nicht dem ursprünglichen Plan angehörig, sondern später hinzugefügt seien; allein, wenn das auch richtig wäre, eine befriedigende Belebung und Gliederung der Wände hätte sich nicht finden lassen. Neben der vorherrschenden Kugelgestalt musste alles Einzelne unbedeutend und überflüssig, als müssiger Zusatz erscheinen, wie wir schon die Vorhalle zwar nothwendig, aber dennoch störend fanden. Es liegt dies aber nicht bloss in der Verbindung der griechischen Formen mit dem ihnen fremdartigen Wölbungsprincip, sondern besonders in der Art wie das Princip des Rundbaues hier aufgefasst war; darin dass man es auf die Kugelform, auf die abstracteste und in sich abgeschlossenste Form zurück führte. Auf dem Papier oder für ein verständiges Raisonnement erscheinen diese einfachsten regelmässigsten Formen sehr wichtig und schön, in der lebendigen Anschauung werden wir uns aber eines anderen bewusst. Der Eindruck, den das Pantheon in der Wirklichkeit hervorbringt, ist gewiss ein grossartiger, aber keineswegs ein unbedingt erfreulicher. Dieser weite Raum, der sich über uns wölbt wie der Himmel aber ohne den Lebensathem der Natur und ohne den Hauch göttlicher Liebe, erscheint kalt und verlassen, wir können ihn bewundern, aber wir empfinden nicht die wohlthätige Wärme, mit welcher der Anblick der Schönheit unser Wesen erfüllt. Ich glaube wohl, dass dies Gefühl der Entbehrung bei uns mit christlichen Anforderungen zusammenhängt, aber gewiss nur mit solchen, die in der menschlichen Natur allgemein begründet, durch das Christenthum nur geweckt worden sind. Der griechische Tempel und selbst der römische Prostylus erscheinen uns weniger kalt. Jener in seinen geschlossenen Säulenreihen, dieser in der einfachen Form des Langhauses giebt uns den Eindruck der Andacht, der Richtung auf einen bestimmten, belebten Gott, während in der kreisförmigen Halle das Gefühl umherirrt, von allen Seiten gleich, von keiner bestimmt angezogen.

Gewiss ist der Formgedanke des Pantheons, die Verbindung des Gewölbes mit dem Rundbau, ein höchst einfacher, nicht weniger einfach wie der des griechischen Säulenhauses, aber er ist nicht mannig-

Digitized by Google

faltiger Anwendung und Entwickelung fähig, wie dieser. Ihm fehlt die zeugende, poetische Kraft, er gleicht dem abstracten Gedanken des Mathematikers, der bei aller inneren Reinheit und Wahrheit kein Gefühl, kein Leben erweckt, keine entgegenkommende Antwort hervorruft. Das Pantheon ist daher höchst bezeichnend für das Wesen des Römerthums, für diese Welteinheit, in welcher das frische Leben der Nationen erlischt, für diesen philosophischen Monotheismus, in dem die Persönlichkeit und Bestimmtheit der Götter erblasst, und der dennoch niemals Volksglaube, niemals Religion werden kann.

Dasselbe Princip, die Wölbung mit rundem Unterbau zu verbinden, blieb bis auf die letzten Zeiten des römischen Reiches vorherrschend; indessen scheinen doch auch Rundgebäude wie das Pantheon nicht sehr gewöhnlich gewesen zu sein[1]). Häufiger wurde das Tonnengewölbe angewendet, theils zur Bedeckung ganzer Tempel und anderer grosser Räume, besonders aber in schmalen Verbindungsgängen. In der Zeit der späteren Kaiser kommt auch das Kreuzgewölbe, jedoch nur in wenigen einzelnen Fällen vor. Eine wichtige Rolle in der römischen Baukunst spielt die halbrunde oben gewölbte Nische; häufig bildet sie in grosser Dimension den Schluss des Tempels und bezeichnet die Stelle für die Aufstellung des Götterbildes. Bei einer wichtigen Gattung von Gebäuden, von der wir nachher sprechen werden, bei den Basiliken, ist eine solche grosse halbrunde und gewölbte Halle, als der Sitz des Gerichts, in beständigem Gebrauch. Aber auch sonst, in Tempeln und Sälen, sind kleinere oder grössere Nischen, zur Belebung der Wandfläche oder zur Aufstellung von Bildsäulen sehr beliebt, so dass in ihnen die häufigste Anwendung der Wölbung statt findet. Sie bleibt aber immer nur ein Zusatz, der nicht organisch auf die Gestaltung des Gebäudes einwirkt.

Ausser den Tempeln hatten die römischen Baumeister frühzeitig eine Menge von politischen und häuslichen Zwecken zu berücksichtigen, welche eigenthümliche Formen erzeugten, auf die wir etwas näher eingehen müssen. Eine Vergleichung mit verwandten griechischen An-

[1]) Andere Rundgebäude in Rom, welche mit dem Pantheon grosse Aehnlichkeit hatten, sind der s. g. Tempel der Minerva Medica (die Galluzze) wahrscheinlich zu einer grösseren Bäderanlage, dann die jetzige Kirche S. Bernardo, zu den diocletianischen Thermen, endlich ein Rundbau am Quirinal, zu den Sallustischen Gärten gehörend. Reber, die Ruinen Roms 1863 p. 487. 503. 507.

Digitized by Google

lagen wird dazu dienen, uns das Eigenthümliche der römischen Bedürfnisse klarer zu machen.

Ein gemeinsames Erforderniss für beide Völker war zunächst das Forum. Jede Stadt musste Plätze haben, auf denen der Marktverkehr und die öffentlichen Verhandlungen, die Volksversammlungen, die Wahlen der Beamten statt fanden. Bei den Griechen umgab man sie gewöhnlich mit Hallen, die nach der älteren Weise getrennt dastanden und von Strassen durchschnitten, später aber zu einem Ganzen zusammengezogen wurden. Ursprünglich genügten sie für alle angegebenen Zwecke, es musste sich aber bald das Bedürfniss eigener Anlagen für die politischen Verhandlungen geltend machen, wodurch denn jene dem Handel und geselligen Verkehr, der nach der Weise des griechischen Lebens sich hier concentrirte, ausschliesslich überlassen blieben. Auch das römische Forum diente lange Zeit den verschiedenartigsten Zwecken. Es war seit alter Zeit wenigstens an den beiden Langseiten mit Hallen und Tabernen umgeben, die dem Handel und Verkehr, insbesondere den Geldwechslern eingeräumt waren, allmählig aber zog sich der Marktverkehr auf andere, eigene Plätze, und prächtige Gebäude, Tempel, Basiliken, und am Abhang des capitolinischen Hügels das Tabularium (Archiv) mit seiner herrlichen, noch erhaltenen, wenn auch fast ganz vermauerten Arcadenreihe bildeten von nun an die einzige Umgebung des Forums. Das Nähere über die Anordnung des alten römischen Forums ist schwer festzustellen und gehört nicht zu unserer Aufgabe; jedenfalls war es mit Gebäuden sehr gefüllt und nicht übermässig geräumig. Schon Cäsar beabsichtigte es zu vergrössern, und deshalb den Privatbesitzern ihre anstossenden Häuser abzukaufen. Auch wurden die Volksversammlungen schon frühe nicht mehr auf dem Forum sondern auf dem Marsfelde gehalten, das Cäsar und August zu diesem Zwecke mit Säulenhallen schmückten [1]). Ausser diesem alten römischen Forum entstanden dann später noch mehrere ähnliche Anlagen. Cäsar machte auch hier den Anfang, August, Domitian, Nerva folgten, Trajan endlich übertraf durch die kolossalen Massen und durch den Reichthum des Materials seines Forums jene früheren Prachtbauten. Noch unter Constantins Nachfolger galt dieses Trajanische Forum für ein Wunder der

---

[1]) Cicero, der, wie es scheint, von dem damals in Gallien kriegführenden Cäsar zur Leitung dieses Baues beauftragt war, erzählt davon, dass die Septa, die Einfassung des Raums für die Comitien, in Marmor gebaut und gedeckt, und ein stolzer Portikus im Umfange von 1000 Passus (5000 Fuss) herumgeführt werde. Sechszig Mill. Sestertien, sechs Mill. Gulden waren dazu bestimmt. Cic. ad Att. IV. 16. in fine. So erhielt Cäsar während seiner Abwesenheit sein Andenken beim Volke in Rom. Vollendet wurde der Bau erst unter Augustus.

Digitized by Google

Welt, für die höchste Zierde Roms [1]). Einzelne Ueberreste dieser weit ausgedehnten Anlage, namentlich die grosse Ehrensäule, welche Senat und Volk dem Kaiser widmeten, auch zahlreiche Säulentrümmer von der reich mit Erz bedeckten Basilika Ulpia sind noch erhalten; von den Bibliothekgebäuden und den Tempeln, mit denen Trajan und sein Nachfolger Hadrian diese Stelle schmückten, haben wir nur Nachrichten. Alle diese Fora waren übrigens so gelegen, dass sie ziemlich nahe aneinander grenzten, und so von dem alten Forum bis an das Marsfeld eine Reihe von Anlagen bildeten, mit deren Pracht sich nicht leicht eine andere Stadt messen kann. Ueberaus wenig ist uns von dieser Herrlichkeit erhalten, und kaum will es unseren Archäologen gelingen, sich auch nur über die Lage aller dieser Gebäude Gewissheit zu verschaffen. Die Anschauung eines Forums in kleinerem Maassstabe gewähren uns die Ruinen von Pompeji; wir sehen, wie auch hier in einer Landstadt öffentliche Gebäude und Tempel sich aneinander reihten, und Säulenhallen und Bildwerk zum Schmucke des Versammlungsplatzes dienten. Wir dürfen hienach das eigentliche Forum keinesweges wie einen Markt in unserem Sinne denken, auf dem nur die Geschäftigkeit des kleinen bürgerlichen Verkehrs ihr Wesen treibt; es erscheint vielmehr wie ein grosser unbedeckter Saal oder Hofraum, mit der regelmässigen Umgebung öffentlicher Gebäude, in welchen die höheren städtischen Geschäfte, die Verhandlungen der Regierung oder der Gerichte betrieben wurden.

Bei weiterer Entwickelung des öffentlichen Lebens wurde ein Theil der Geschäfte des Forums besonderen Gebäuden überwiesen, unter denen die Basiliken [2]) die merkwürdigsten sind. Sie hatten zunächst die

---

[1]) Ammian. Marc. Lib. 16. c. 10. Verum cum (Constantius Augustus) ad Trajani forum venisset, singularem sub omni coelo structuram, ut opinamur, etiam numinum assensione mirabilem, haerebat, attonitus, per giganteos contextus circumferens mentem, nec relatu effabiles nec rursus mortalibus appetendos.

[2]) Die Bedeutung der römischen Basiliken in Verbindung mit der Frage über ihren Zusammenhang mit den christlichen ist nach dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Werkes der Gegenstand vieler Erörterungen und einer umfangreichen Specialliteratur geworden. Die ältere, fast allgemein angenommene Ansicht, welche die römischen Basiliken als eine Nachahmung der im Texte näher zu erwähnenden athenischen Königshalle und als das Vorbild der christlichen Basilika betrachtete, wurde nämlich von Dr. Zestermann in der gekrönten Preisschrift: De basilicis libri tres, Brüssel 1847, (zugleich deutsch: Die antiken und die christlichen Basiliken, Leipzig 1847) mit grosser Gelehrsamkeit und kritischer Schärfe in allen ihren Theilen angegriffen und im Wesentlichen verneint. Seine scharfsinnigen, aber mehr auf logischen Folgerungen aus einzelnen Aeusserungen antiker Schriftsteller als auf freier künstlerischer Anschauung beruhenden Behauptungen gaben den Anstoss zu vielfachen anderen Forschungen und erzeugten eine

Digitized by Google

Bestimmung, bequeme Räume für Gerichtssitzungen und für die Börse der Handelsleute zu gewähren, wurden dann aber, da schon dies den freien Zugang des Publikums bedingte und Spaziergänger und müssige Leute herbeiführte, nach Mannigfaltigkeit localer Bedürfnisse auch anderweitig benutzt, so dass Kaufläden, Werkstätten, Schenken u. dgl., dann aber auch gemeinnützige Anstalten, z. B. Bibliotheken darin Aufnahme fanden. Sie bildeten also eigentlich ein zweites, besser abgeschlossenes Forum. Ihre Form war natürlich nach Maassgabe der Ortsbeschaffenheit und der verschiedenen Anforderungen wechselnd, hatte aber vermöge jener beiden Hauptzwecke gewisse wiederkehrende und charakteristische Eigenthümlichkeiten. Die Bewegung des handeltreibenden Publikums forderte einen grösseren, länglichen Raum, der, behufs etwa nöthiger Absonderungen und des leichteren Zuganges, von einfachen oder doppelten Säulenhallen umgeben, und wenn auch zum Schutze gegen Sonne und Regen bedeckt [1]), doch genügend beleuchtet sein musste, was am Besten durch Fenster in der oberen Wand geschah, die bald unmittelbar über dem Gebälk der unteren Säulenreihe, bald über einem zweiten, auf dieser und der Umfassungsmauer ruhenden Säulengange angebracht waren. Die Gerichtssitzungen dagegen bedurften einer zwar zugänglichen und zur Aufnahme zahlreicher Zuhörer geeigneten, aber doch auch die Richter absondernden und sichernden Localität, für welche sich eine halbkreisförmige Anlage empfahl. Diese beiden Bestandtheile konnten dann aber in mannigfacher Weise verbunden werden. Die Gerichtsstätte (das Tribunal) entweder als

---

Reihe theils widersprechender, theils zustimmender Schriften. L. Urlichs, die Apsis der alten Basilika, Greifswald 1847. v. Quast, Ueber Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen, Berlin 1853. Dr. J. A. Messmer, Ueber den Ursprung der Basilika, Leipzig 1854. Wilh. Weingärtner, Ursprung und Entwickelung des christlichen Kirchenbaues, Leipzig 1858 und noch neuerlich Oscar Mothes, die Basilikenform, Leipzig 1865. Das Resultat dieser Erörterungen ist nun zwar der älteren Ansicht günstig, so dass dieselbe im Wesentlichen bestätigt ist, doch aber mit vielfachen Berichtigungen und näheren Bestimmungen, die man dem reichen, von Zestermann beigebrachten Material verdankt.

1) Dass der Mittelraum in der Regel bedeckt war, geht theils aus der Beschreibung hervor, die Vitruv von der von ihm erbauten Basilika in Fano giebt, indem er darin des Daches über demselben wie eines nothwendigen, sich von selbst verstehenden Theiles gedenkt, theils auch aus der sogleich anzuführenden Stelle desselben Schriftstellers über die s. g. ägyptischen Säle, indem danach die Oberlichter (welche im unbedeckten Raum keinen Sinn gehabt hätten) als das charakteristische Merkmal der Basilika erscheinen. Dies hindert nicht, dass man in einzelnen Fällen z. B. bei der gewaltigen Basilica Ulpia in Rom (wie dies Hübsch, altchristliche Kirchen S. XXI. aus technischen Gründen wahrscheinlich macht) den Mittelraum offen liess oder nur für die vorübergehende Bedeckung mit einem Tuche einrichtete. Die Vermuthung, dass die ersten Basiliken offene Säulen-

Digitized by Google

Apsis nach aussen heraustretend oder von kleineren, für die Zwecke des Gerichtes dienenden oder doch sonst geräuschlosen Gemächern umgeben, liess sich am Besten auf einer der schmalen Seiten des Rechteckes anbringen, konnte aber nach Umständen eine andere Stelle erhalten[1]), die Räume über dem unteren Portikus konnten ausgedehnt oder beschränkt, äussere Säulengänge für den Aufenthalt wartender Sachwalter hinzugefügt werden oder nicht, jedenfalls aber gab das Hervorragen des zur Beleuchtung unentbehrlichen Oberschiffes über dem mittleren Raum der Basilika einen eigenthümlichen architektonischen Charakter, welcher gestattete, den Namen Basilika, der ursprünglich nur die Bestimmung des Gebäudes andeutete, auch zur Bezeichnung einer bestimmten architektonischen Form zu verwenden[2]).

Den griechischen Namen verdankten diese Gebäude ohne Zweifel einer Halle zu Athen[3]), welche für die Gerichtssitzungen des Archon Basileus (eines Beamten, der nach dem Untergang des Königthums den Königsnamen beibehalten hatte) erbaut und danach die Königshalle benannt war, obgleich sie ausserdem auch für andere öffentliche Zwecke, für Sitzungen anderer Collegien und selbst für feierliche öffentliche Mahlzeiten diente. Eine genaue Beschreibung ihrer Form und Einrichtung besitzen wir nicht, dürfen aber aus ihrer Bestimmung und aus einzelnen Nachrichten schliessen, dass auch sie ein grosses, bedecktes, durch

---

hallen ohne Umfassungsmauer gewesen (1. Aufl. S. 447 Anm.) erkenne ich jetzt im Wesentlichen als unhaltbar an. Messmer a. a. O. S. 21 ff. Die von Alex. Severus begonnene Basilica Alexandrina, bei der ausdrücklich der Mangel der Mauern bemerkt wird (Ael. Lampridius Al. Sever. 26: ita ut tota columnis penderet) scheint in der That, wie Zestermann annimmt, nur eine zum Spaziergange bestimmte, wegen der Aehnlichkeit der Form Basilica genannte Säulenhalle gewesen zu sein.

[1]) Wie dies z. B. von Vitruv in der eben erwähnten Basilika zu Fano geschah, wo er die für die Gerichtssitzung bestimmte Apsis mit Rücksicht auf einen mit der Basilika verbundenen Tempel des August auf der breiten Seite, dem Haupteingange gegenüber anbrachte.

[2]) So Vitruv (VI. 3. 9), wo er, eine gewisse Art von Sälen (Oeci Aegyptii) beschreibend, deren Eigenthümlichkeit darin bestand, dass sie ihre Beleuchtung durch Oberlichter über dem Gebälk der Säulen erhielten, hinzufügt: Ita basilicarum similitudo videtur esse. Daher und nur in diesem Sinne nannte man denn auch gewisse gewerbliche Anlagen (in Weinkellern, bei Pelzhändlern u. s. f.) die sonst keine architektonische Bedeutung hatten, vergleichungsweise Basiliken. Vgl. Zestermann S. 67. Urlichs S. 9. Weingärtner S. 16. Diese Doppelbedeutung des Wortes Basilika theils als Bezeichnung einer architektonischen Form, theils als Andeutung der Bestimmung eines Gebäudes hat viel dazu beigetragen, die Controverse zu verwirren und muss sorgfältig unterschieden werden.

[3]) Zestermann a. a. O. bestreitet dies, theils aus dem Grunde, weil das athenische Gebäude selbst in Griechenland keine Nachahmung gefunden habe, theils aber aus dem, dass es von den Griechen niemals βασιλικὴ oder στοὰ βασιλικὴ, sondern stets στοὰ

Digitized by Google

Oberlichter beleuchtetes Mittelschiff [1]), und mithin gerade die architektonische Form hatten, welche auch an den römischen Basiliken besonders auffiel. Es ist sehr erklärlich, dass man, als man in Rom eines Gebäudes bedurfte, das ähnliche Zwecke vereinigen sollte, wie jenes athenische, auch die angemessene Form von daher adoptirte.

Die erste Basilika in Rom wurde, wie die Schriftsteller einstimmig berichten, durch den berühmten Marcus Porcius Cato im J. d. Stadt 570 (184 v. Chr.) gestiftet, also zu einer Zeit, wo nach dem zweiten punischen Kriege und den siegreichen Feldzügen im Orient die römische Macht und mit ihr die Bevölkerung Roms in gewaltigem Steigen war und das alte Forum zu eng erscheinen musste. Ob nun der strenge Censor, indem er dem Bedürfnisse neuer Anlagen für die Geschäfte des Forums energische Abhülfe schuf, es wusste, dass Athen dafür ein architektonisches Vorbild darbot, und seine Abneigung gegen fremdländische Sitte dem öffentlichen Nutzen zum Opfer brachte, mag dahin gestellt bleiben. Jedenfalls war sein Baumeister davon wohl unterrichtet und das gebildete römische Publikum zu griechenfreundlich, um diese Aehnlichkeit nicht zu bemerken und zu betonen. Auch sagte diese fremde Form dem römischen Geschmacke und Bedürfnisse so sehr zu, dass wenige Jahre darauf eine zweite Basilika gebaut wurde und beim Untergange der Republik schon sechs bis sieben in Rom existirten,

---

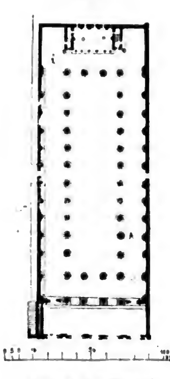
βασίλειος oder *τοῦ βασιλέως* genannt werde. Allein der erste Grund (abgesehen von seiner factischen Zweifelhaftigkeit Mothes a. a. O. S. 19) beweist nichts; denn gerade, wenn ein solches, dem römischen Zwecke entsprechendes Gebäude nur in Athen existirte, war es natürlich, dass man bei Errichtung eines ähnlichen sogar seinen zufälligen Namen beibehielt, indem man ihn aus der unbequemen griechischen Form in eine der römischen mehr zusagende adjectivische übertrug. Ohne die Beziehung auf jenes athenische Gebäude wäre dieser Name unerklärlich. Zestermann will ihn zwar aus der damaligen Sucht der Römer für griechische Fremdwörter erklären und weist nach, dass das Adjectiv basilicus im Lateinischen gesprächsweise häufig für prächtig, ausgezeichnet gebraucht sei, so dass Basilica (scil. Stoa oder porticus) eine prachtvolle Halle bedeute. Allein es ist kaum glaublich, dass die ersten Basiliken in Rom sich wirklich (z. B. im Vergleich mit Tempeln) durch Pracht ausgezeichnet, und noch weniger, dass man sie durch ein so allgemeines Beiwort bezeichnet haben würde. Ueberdies aber ergeben die von Zestermann angeführten Stellen des Plautus offenbar, dass das Wort basilicus eine ironische Nebenbedeutung hatte; man verglich in dem noch immer republikanischen Rom ein prunkendes Auftreten in Tracht, Reden und Thaten mit dem Gebahren griechischer Könige, was denn von eitelen Menschen für eine Schmeichelei gehalten werden konnte, in der That aber einen leisen Spott enthielt, der auf die neue, nützliche Gebäudeart nicht gepasst haben würde.

[1]) Zestermann selbst construirt nach den vorhandenen Nachrichten die athenische Halle in dieser Weise. Dass sie eine Apsis gehabt, ist eher zu bezweifeln. Diese in Rom beliebte Form mag erst hier hinzugekommen sein.

Digitized by Google

unter denen die des Aemilius Paulus als sehr prachtvoll gerühmt wurde. Die Kaiserzeit überbot diesen Glanz noch weit mehr, besonders war die fünfschiffige Basilica Ulpia am Trajanischen Forum, die wir schon oben erwähnten, durch ihre Ausdehnung und den Reichthum ihres Schmuckes ausgezeichnet. Noch in den letzten Zeiten des abendländischen Reiches entstand ein merkwürdiges Gebäude dieser Art, die von Maxentius erbaute aber erst nach dem Tode dieses Kaisers unter dem Namen seines Nachfolgers, Constantin, eingeweihte Basilika, deren gewaltige Trümmer uns noch vor Augen liegen, und die vor ihren Vorgängern den Vorzug hatte, dass sie nicht mehr mit geradem Gebälk, sondern vermöge der weiter vorgeschrittenen Technik dieser Zeit mit weit gespannten Kreuz- und Tonnengewölben gedeckt war[1]). Uebrigens waren auch in dieser Beziehung die Provinzialstädte dem Beispiele der Hauptstadt gefolgt, eine oder mehrere Basiliken gehörten zu den unentbehrlichen Bestandtheilen des Forums in allen Städten Italiens. Dabei konnte es denn an manchen Abweichungen nicht fehlen, in Pompeji finden wir sogar eine Basilika (Fig. 110), an welcher, vielleicht im Anschluss an griechische Vorbilder, die halbkreisförmige Nische ganz fehlt und statt ihrer ein rechtwinkeliges Tribunal in den Raum hineintritt. Selbst in den Palästen der vornehmen Römer war gewöhnlich ein nach Art einer Basilika angelegtes Local, in welchem öffentliche Berathungen oder Gerichtssitzungen, zu denen sie Amt und Stellung veranlassten, gehalten wurden, und welches, wie schon Vitruv bemerkt, den öffentlichen Basiliken in Gestalt und Pracht nicht nachzustehen brauchte. Begriff und Form der Basilika gehörten daher zu den charakteristischen und oft wiederkehrenden Erscheinungen römischer Architektur.

Fig. 110.



Basilika von Pompeji.

Eine andere sehr charakteristische Gattung römischer Monumente sind die Triumphbogen. Kriegerischer Ruhm, als persönlicher Lohn des Bürgers und als Mittel des Ehr-

1) Zestermann's Annahme, dass diese Ruine einer christlichen Kirche des VII. oder VIII. Jahrhunderts angehöre, wird schon durch die vortreffliche Technik des Gebäudes widerlegt, deren diese Spätzeit nicht fähig war. Die darin vorgefundenen christlichen Malereien beweisen nur, dass die Basilika auch ein Mal als Kirche diente. Seine Zweifel an der Identität mit der Basilica Constantini sind durch Urlichs u. A. genügend widerlegt.

Digitized by Google

geizigen zu weiterem Emporsteigen, war eine Haupttriebfeder des römischen Lebens. Nirgends war das Bestreben nach solcher Auszeichnung so allgemein, so anerkannt, ja selbst geheiligt; begreiflich ist es daher, dass sich dafür auch eine eigene architektonische Form bildete. Frühe schon entstand der Gebrauch, dass der siegreiche Feldherr bei der Rückkehr aus dem Kriege einen feierlichen Einzug in die Stadt hielt. Schon Romulus soll den Anfang gemacht haben, als er die Waffen eines feindlichen Königs, die er dem Jupiter gelobt hatte, in prachtvollem Einzuge zum Tempel geleitete. Später setzte sich die Sitte immer mehr und mehr fest und wurde durch bestimmte Gesetze geregelt. Nur dem Dictator, Consul oder Prätor konnte die Ehre des Triumphes zu Theil werden, nur der Senat konnte sie beschliessen; vor den Thoren musste der Sieger halten, zur Erinnerung, dass seine imperatorische Macht in der friedlichen Stadt nicht gelte, von dort aus in demüthiger Bitte vom Senat die Erlaubniss des Einzugs einholen. Bald wurden dann auch die Triumphzüge eine Gelegenheit, dem Volke ein prachtvolles Schauspiel zu geben und so sich neue Gunst und Ansehen zu schaffen. Je weiter die Waffen der Römer sich über Italien hinaus erstreckten, desto bedeutender wurde dieses Gepränge. Seit dem macedonischen Siege des Metellus waren Kunstwerke dabei unerlässlich, sobald die Gegenden griechischer Bildung der Schauplatz des Krieges gewesen waren. Hatte man Barbaren besiegt, so musste dagegen der wilde Anblick und die fremde Tracht der Gefangenen, die rohe Gestalt ihrer Götzen dem römischen Volke das Bewusstsein seiner besseren Sitte und seiner Macht erneuern. Tempelgeräth und andere Kostbarkeiten, Schmuck und Waffen der Besiegten, Bilder der unterworfenen Städte durften dann überall nicht fehlen. Der Tag des Triumphes war ein allgemeines Fest, die Verhandlungen des Forums ruhten, alle Tempel waren geöffnet, das Volk erhielt Spenden, der Soldat durfte sich von der Strenge der Disciplin durch freiesten Scherz erholen, die eroberten Schätze, wenn sie dessen würdig waren, wurden in den Tempeln niedergelegt. Da war es denn natürlich, dass schon frühe die Sitte der Errichtung eines Bogens aufkam, durch welchen der Triumph auf festgesetzter Strasse einherzog, welcher den Weg bezeichnete und das Volk auf das bevorstehende Fest vorbereitete. Die Form der Bogenthore innerhalb der Städte war in Italien nicht neu; namentlich kannte man auf belebten Strassen und Plätzen die Jani (vom Janus, dem Gott alles Ein- und Ausganges genannt und ihm heilig), theils einfache Durchgangsbogen, theils Doppelthore mit Eingängen auf allen vier Seiten, für einen Kreuzweg berechnet. Daher richtete man bald auch die Ehrenbogen zu bleibenden Zierden der Stadt ein,

Digitized by Google

bekleidete sie mit Marmor und Bildwerk, und errichtete auf der Höhe derselben die Statue des auf der Quadriga einziehenden Siegers. Dieser Gebrauch, der sich ursprünglich nur auf Rom bezog, wurde bald in den Städten der Provinz nachgeahmt; es sind aber auch andre Verdienste um die öffentliche Wohlfahrt, besonders Strassen- und Hafenbauten, welche durch Ehrenbogen anerkannt wurden, und die bedeutende Zahl solcher auf uns gekommenen Bauwerke, in Asien und Griechenland, in Spanien und Gallien, endlich in verschiedenen Gegenden Italiens ist ein Beweis, wie angefüllt das römische Reich damit gewesen.

Die Form dieses Bogens schliesst sich an die des Thores an. Die Mitte bestand stets[1]) aus einem luftigen Bogen, hoch genug um dem Wagen des Triumphators eine geräumige Einrahmung zu gewähren und die Trophäen und anderes weithin sichtbares Triumphgepränge durchzulassen. Dieser Bogen, auf einem Kämpfergesimse ruhend, war dann von zwei starken Seitenpfeilern eingeschlossen, welche einen Schmuck von Säulen, Halbsäulen oder doch von Pilastern erhielten, und zwar häufig wegen der erforderlichen Dicke des Seitenpfeilers von zweien auf jeder Seite. Ueber dem Bogen, dessen Schlussstein wie eine Console vortritt, lief ein Gesimse, welches in der Regel ein Halbgeschoss, eine s. g. Attika, als Krönung und Abschluss des Ganzen trug. Da nun dies Gesimse über dem Bogen auf den Säulen oder Pilastern scheinbar ruhen musste, so konnten diese, wenn sie nicht über jedes irgend zulässige Maass ausgedehnt werden sollten, wegen der nothwendigen Höhe des Bogens nicht auf dem Boden stehen, sondern mussten durch ein Basament ziemlich hoch darüber erhoben werden. Begnügte man sich mit Pilastern, so lief das Basament und das Gebälk sowie die darauf ruhende Attika in ununterbrochener Linie fort; wollte man aber den volleren Schmuck freistehender Säulen oder doch starker Halbsäulen, so mussten das Gebälk und das Basament entweder bei jeder einzelnen Säule (als Verkröpfung) oder bei beiden gemeinschaftlich (als Risalit) vortreten, was denn auch in der Attika einen ähnlichen Vorsprung erforderte. Grössere Bogen erhielten einen dreifachen Durchgang, ausser dem Hauptthore in jedem der Seitenpfeiler eine kleinere Pforte, begreiflicher Weise für die Zuschauer, welche dem Wagen des Triumphators zunächst folgten, wodurch denn das ganze Gebäude mehr Haltung und Bedeutung gewann[2]).

---

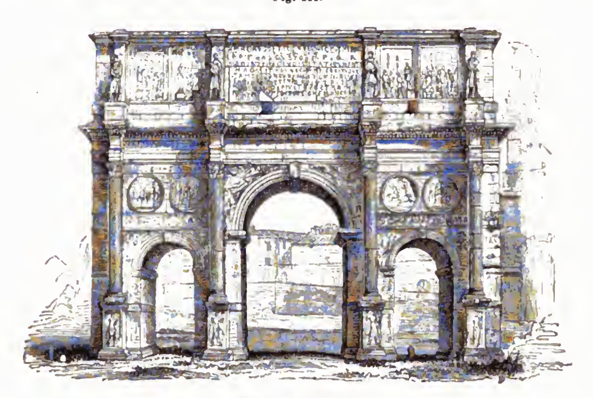
[1]) Mit wenigen Ausnahmen, wie etwa bei der kleinen Ehrenpforte am Forum boarium, welche die Kaufleute und Wechsler dem Septimius Severus weiheten, wo ein gerades Gebälk über dem Durchgange ist.

[2]) Auf Münzen des Augustus sieht man einen Triumphbogen mit drei Durchgängen

Digitized by Google

Unter den auf uns gelangten Triumphbogen (man darf fast dreissig rechnen) gehören die beiden in Rom erhaltenen des Septimius Severus und des Constantin (Fig. 111) zu den schönsten und reichsten, beide

Fig. 111.



Bogen des Constantin.

mit drei Pforten und freistehenden Säulen. Doch rühren die plastischen Verzierungen am Constantinsbogen nicht ganz aus der späteren Zeit dieses Kaisers her, sondern die schönsten derselben sind einem abgebrochenen Trajansbogen entnommen, der nach einer Münzdarstellung noch einfacher, nur mit einem Durchgang versehen war. Auch der dritte der grösseren Triumphbogen in Rom, der des Titus, ist ohne Seitenpforten, wie schon erwähnt, finden wir an den Kapitälen seiner Halbsäulen zuerst die zusammengesetzte Form. Die Reliefs dieses Bogens, die zu den besten römischen Arbeiten gehören, sind auch dadurch interessant, dass sie die Trophäen des jüdischen Krieges, namentlich den siebenarmigen Leuchter zeigen. Ausserhalb Roms ist der Bogen der Sergier zu Pola in Istrien (aus der Zeit des Augustus) vielleicht der schönste. Er hat zwar nur eine Oeffnung und nicht freistehende Säulen, aber gerade dadurch sind bedeutende architektonische Vortheile erlangt; denn die gekuppelten Säulenstämme (korinthischer Ordnung, wohl kannellirt) rücken nun ziemlich nahe aneinander, und der äussere

---

von gleicher Höhe. Vielleicht also bildete sich jene schönere Form erst später; doch fragt sich, ob in diesem Punkt die Autorität von Münzen entscheidend ist.

Digitized by Google

bildet auch die Ecke des Baues, so dass er mit drei Vierteln seiner vollen Rundung hervortritt. Das Monument erhält dadurch bei trefflicher Ausführung und übrigens guten Verhältnissen ein äusserst kräftiges Ansehen, das Bild römischer Kraft und Würde. Dem August selbst sind die Bogen zu Rimini (ein sehr grosser aber einfacher Bau mit vortrefflicher Sculptur) und die zu Aosta und Susa gewidmet. Auch der Bogen zu Orange, den man gewöhnlich aber irrig den Bogen des Marius nennt und dessen eigentliche Beziehung nicht bekannt ist, gehört zu den schöneren.

Neben den Triumphbogen kann ich wegen der Aehnlichkeit der Bestimmung die Ehrensäulen erwähnen. Auch in Griechenland kamen einzelne Säulen als Denkmäler vor; doch immer in bescheidener Grösse, auf Gräbern oder auch wohl für die Sieger in den choragischen Spielen, wo sie dann die Bestimmung hatten, den Dreifuss zu tragen. In Rom waren dagegen Ehrensäulen auch für grössere, öffentliche Zwecke schon frühe bekannt. Man darf nur an die Columna rostrata des Duillius erinnern, die bekanntlich nach dem Seesiege über die Karthager errichtet, und an ihrem Stamme deshalb mit Schiffsschnäbeln, ohne Zweifel nicht eben architektonisch schön, geschmückt wurde; wir kennen sie durch eine antike Nachbildung. Später unter den Kaisern machte man solche Ehrensäulen in kolossalem Maassstabe, thurmartig emporragend; die Form der Bogen war erschöpft, zugleich aber bot die Gestalt der Säule eine, freilich für das künstlerische Gefühl sehr ungünstige, der Schmeichelei aber willkommene Gelegenheit dar, in den fortlaufenden, um den ganzen Stamm spiralförmig sich herumwindenden Reliefs die Thaten eines Feldzugs in vollem Zusammenhange mit ermüdender Beharrlichkeit darzustellen. Von dieser Art sind die in Rom erhaltenen Säulen des Trajan (92 Fuss hoch) und des Marc Aurel[1]), welche ursprünglich die Statuen dieser Kaiser, jetzt Bildsäulen des Petrus und Paulus tragen. Von der Säule des Antonin ist nur noch das marmorne Postament erhalten, ebenso von der des Theodosius in Constantinopel. Die s. g. Pompejussäule in Alexandrien, der Inschrift zufolge eine Ehrensäule Diocletians, ist ohne Bildwerk und besteht aus einem riesigen Granitstamme; im Vaterland der Obelisken eine römische Umbildung dieses Steinluxus.

---

[1]) Denn diesem Kaiser war die noch erhaltene Säule auf der Piazza colonna in der Nähe des Corso in Rom gewidmet, nicht dem Antoninus Pius, wie man früher meinte, und nach dem sie noch jetzt gewöhnlich genannt wird. Sie ist etwas kleiner als die Trajanssäule. Die Säule des Antoninus Pius wurde im Jahre 1724 ausgegraben; man beabsichtigte sie wieder aufzurichten, begnügte sich aber endlich, da dies misslang, das Postament im vaticanischen Garten aufzustellen. Beschr. Roms. Th. II. Abth. 1. S. 388.

Digitized by Google

Der Gedanke, die Säule als Denkmal in so kolossaler Grösse zu gebrauchen, ist keineswegs ein glücklicher zu nennen. Sie ist zwar der Träger eines Bildes, allein die kolossalen Verhältnisse sind nicht allein unnöthig, sondern sogar zweckwidrig, weil die Höhe der Aufstellung die Wirkung des Bildes beeinträchtigt. Auch ist die Säule zwar das selbstständigste Glied des Gebäudes, aber doch nicht selbstständig genug, um wirklich allein zu stehen. Sie erscheint dann zumal bei kolossalen Dimensionen nothwendig kahl, dünn und vereinzelt, was durch umgebende Bauten wohl gemildert, aber nicht aufgehoben werden konnte. Noch unerfreulicher wird sie, wenn der Stamm mit Reliefs und zwar mit herumgewundenen bedeckt ist, deren Formen und Linien der Richtung des Stammes widersprechen und bei denen selbst der Anblick des Bildlichen durch diese Windungen zu sehr verhindert ist, um für die Verletzung des Architektonischen zu entschädigen.

Neben der Rücksicht auf den kriegerischen Ruhm war im römischen Volksleben die auf die öffentlichen Spiele zur Ergötzung des herrschenden Volkes sehr wichtig. Die Theater für dramatische Vorstellungen, die Amphitheater, in welchen das beliebte, grausame Schauspiel der Kämpfe von Gladiatoren oder wilden Thieren gegeben wurde, später die Naumachien, welche durch eine künstliche Vorrichtung unter Wasser gesetzt und als Schauplatz für Schiffsgefechte dienen konnten, endlich die Rennbahnen (Circus) gehörten hieher. Auch in dieser Beziehung waren die Bedürfnisse und Vorrichtungen der Römer anders als die der Griechen. Bei diesen war sowohl in dramatischen oder musikalischen Vorstellungen als bei den Kampfspielen und körperlichen Uebungen stets das Geistige oder Sittliche überwiegend; der Genuss künstlerischer Leistungen oder der Wetteifer edler menschlicher Kräfte. Prachtvolle Vorrichtungen für diesen Zweck waren ihnen nicht Bedürfniss. Sie schlossen sich wie bei den Theatern so auch bei der Anlage der Stadien, der Kampfplätze und Rennbahnen gewöhnlich an eine günstige Localität an. Wo möglich wählten sie einen ebenen Thalgrund zwischen zwei hügeligen Anhöhen, auf welchen dann die Sitzstufen für die Zuschauer entweder in Stein gelegt, oder für die Zeit der Spiele in Holz errichtet wurden. Selbst das Stadium zu Olympia scheint nur von dieser letzten Art gewesen zu sein. Gladiatoren endlich und gar Thierkämpfe wurden den Griechen erst unter der römischen Herrschaft bekannt.

In Rom dagegen hatten die Schauspiele von Anfang an einen ganz anderen Charakter. Sie waren nicht auf die Besseren des Volks, sondern auf die Neugierde des rohen Haufens berechnet, sie sollten den Pöbel beschäftigen oder gewinnen. Im einheimischen Bühnenspiele

Digitized by Google

herrschte von Alters her ein derber Volkswitz mit einer satyrischen Richtung; die feinere Komödie, noch mehr die Tragödie wurden erst später als Nachahmung der Griechen eingeführt. Niemals erlangte das Drama die populäre Bedeutung der Fechterspiele; wir sahen schon oben, welche Ausdehnung diese erhielten. Bald genügten diese nicht, man fügte die Kämpfe wilder Thiere hinzu. Anfangs zeigte man bei den Triumphen die seltenen Thiere aus der Kriegsbeute; Metellus nach seinem Siege über die Karthager gab mit den Elephanten das Beispiel. Darauf stellte man Jagden auf solche Thiere an; endlich raffinirte man das Schauspiel dadurch, dass man verschiedene Arten der Thiere auf einander hetzte. Man überbot sich in der Zahl und Seltenheit, Pompejus liess einmal 600 Löwen jagen, August rühmt sich der gewaltigen Zahl wilder Thiere aller Art, die er der Schaulust des Volkes vorgeführt. Um auch Amphibien zu zeigen, setzte man die Arena unter Wasser und liess nun das Krokodil, das Nilpferd, die Robbe mit Bären kämpfen. Die höchste Steigerung der Schaugefechte war dann endlich die Naumachie; man liess grosse Plätze ausgraben, mit Wasser füllen und ganze Flotten prachtvoll gerüsteter Schiffe sich bekriegen. Julius Caesar begann diesen Luxus, noch Domitian liess eine neue, die bisherigen an Grösse übertreffende Naumachie bauen.

Bei den baulichen Anlagen für diese Spiele gingen die Römer wieder von roher Strenge zu üppiger Pracht über; jene edle Mitte, welche die Sache selbst einfach und ungezwungen walten lässt, kannten sie nicht. Bis zur Zeit der Scipionen standen die Zuschauer der Theater gemischt umher; man begann dem Senat, dann allem Volke Sitze anzuweisen. Aber eine Reihe von Jahren hindurch erregte dies noch, als eine Weichlichkeit, Anstoss; ein Senatusconsult auf Betrieb des Consuls Scipio Nasica verbot in Zukunft in der Stadt oder im Umkreise einer Meile solche Sitzplätze zu errichten, doch wurde dies strenge Gesetz nicht lange beobachtet. Die Bühne war, wie die Sitzplätze, anfangs zwar nur ein hölzernes Gerüst, aber man stattete sie bald verschwenderisch aus, mit Malereien, mit purpurnen Decken. Alle anderen übertraf (noch nicht 100 Jahre nach jenem Verbot) Marcus Scaurus, der Stiefsohn des Sulla, bei dem Bau des Theaters, während seines Aedilenamts; obgleich von Holz, war das Bühnengebäude mit Platten von Marmor, Glas und Gold belegt, mit Marmorsäulen und Erzstatuen geschmückt, mit Gemälden und Teppichen bedeckt und mit Sitzplätzen für achtzigtausend Zuschauer versehen [1]). Drei Jahre später baute

[1]) Unser Berichterstatter, Plinius, beschreibt es als ein Werk wahnsinniger Ueppigkeit, grösser als selbst die für die Ewigkeit bestimmten Monumente; er erschrickt,

Digitized by Google

Pompejus mit soliderem Luxus ein steinernes Theater, welches nur halb soviel, wie das des Scaurus, doch immer noch die gewaltige Zahl von vierzig tausend Zuschauern aufnehmen konnte. Als Muster diente ihm ein griechischer Bau, das Theater zu Mitylene, doch vergrössert und mit manchen Veränderungen, unter denen die wesentlichste war, dass er die Sitze nicht auf einem natürlichen, sondern auf dem künstlichen Felsen eines bedeutenden Unterbaues ruhen liess. Auch er schmückte es reich aus; über den Sitzstufen erhob sich der Tempel der siegreichen Venus (Venus Victrix), zu welchem also jene hinaufzuleiten schienen.

Im Wesentlichen war die Form des griechischen und römischen Theaters (obgleich feinere Unterschiede, die Vitruv ausführlich angiebt, zwischen beiden herkömmlich waren) dieselbe, nämlich die eines Halbkreises, dessen Durchmesser die Scena mit ihrer architektonisch festen Decoration bildete, während die amphitheatralisch aufsteigenden Sitze der Zuschauer in der Kreislinie lagen. Der ebene Raum, zwischen dem Unterbau der Scena und dem Fusse der Sitzreihen, die Orchestra, diente bei den Römern zu Sitzen der Senatoren, bei den Griechen zu theatralischen Zwecken, auf welche so wie auf die einzelnen Theile der Scena, auf ihre Decoration und deren Gebrauch hier nicht weiter einzugehen ist. Die Sitze der Zuschauer stiegen, wie erwähnt, halbkreisförmig über einander auf bis zu dem obersten Rande, der gewöhnlich mit einer bedeckten Säulenhalle versehen war. Da die Bühne gleiche Höhe mit den Sitzen hatte, so bildete das Ganze einen inneren Raum etwa von der Gestalt eines halben, abgestumpften und umgekehrten Kegels, welcher für die Erhaltung und Mittheilung des Schalls höchst vortheilhaft war. Daher wurde diese Form denn auch nie verlassen und die Architekten dachten darauf, durch künstliche Vorrichtungen mancher Art diese beabsichtigte Wirkung zu sichern und zu verstärken. Zwischen den Sitzen liefen, in der Richtung des Halbmessers der Kreislinie, Treppen hinauf, welche die Sitzreihen in mehrere Dreiecke oder Keile abtheilten, und auf denen das herbeiströmende Volk mit Bequemlichkeit zu den Plätzen, welche theils gewissen Ständen vorbehalten, theils durch vertheilte Marken vergeben waren, gelangen konnte. Dieser ganze Bau der Sitzreihen ruhte nun in den römischen Theatern auf einem mächtigen Unterbau von Pfeilern und Wölbungen, die sich gewöhnlich in drei Stockwerken übereinander erhoben, und Gänge bil-

hier schon die Zahl von dreihundert sechzig Säulen in derselben Stadt zu finden, wo es noch vor Kurzem ein strafbarer Aufwand erschien, wenn ein reicher Bürger sein Haus mit sechs Säulen schmückte. Plin. H. n. 36. 24. 7.

Digitized by Google

deten, welche theils in Verbindung mit inneren Treppen zur Erleichterung des Ein- und Ausgangs, theils auch zum Untertreten bei stürmischem Wetter dienten; denn die Theater waren oben offen oder doch nur durch eine übergespannte Decke gegen die Sonne und leichte Regenschauer gesichert. Das Aeussere des Unterbaues behielt natürlich sowohl die Kreislinie als die Eintheilung der Stockwerke bei. Diese letzten bestanden aus Bogenöffnungen, über denen ein Gebälk fortlief, welches von Halbsäulen oder Pilastern an den Pfeilern zwischen den Bogen scheinbar getragen wurde. Es ergiebt sich hieraus, dass diese Halbsäulen, da sie den breiten Bogen zwischen sich hatten, in grosser Entfernung von einander standen, dass daher jeder Gedanke an die Säulenstellung des griechischen Baues fortfiel, und nur eine schwache Erinnerung an die Verbindung des Tragens blieb. Auf der Aussenseite des geraden Gebäudes, dass die Scena und manche Räume für scenische Vorbereitungen und Magazine enthielt, wurde häufig ein Portikus angebracht.

Aus der Form des Theaters entstand sehr bald die des Amphitheaters, für die Kampfspiele. Man schreibt ihre Erfindung dem C. Curio zu, der wenige Jahre nachdem Pompejus sein steinernes Theater erbaut hatte, bei der Leichenfeier seines Vaters, da er nicht reich war und nur mit Cäsars Mitteln den Prunk bestritt, durch die Neuheit des Plans Aufmerksamkeit erregen wollte. Er baute daher zwei hölzerne Theater nahe beieinander, mit so künstlicher Vorrichtung, dass sie auf Zapfen herumgedreht und mit der Oeffnung der Halbkreise gegeneinander gewendet werden konnten. So dienten sie Vormittags zu zwei verschiedenen Schauspielen (bei denen die Bühnen von einander abgewendet sich nicht störten), Nachmittags vereint zu Fechterspielen vor der doppelten Versammlung. Wie es sich auch mit dieser fast allzu kühnen Vorrichtung verhalten haben mag, so war es natürlich, dass man bei den Fechterspielen, wo die Scena nicht erforderlich war und die Rücksicht auf den Schall fortfiel, den Raum zur Zulassung von möglichst vielen Zuschauern benutzen wollte, und ihn daher auf allen Seiten mit Sitzreihen umgab. Man legte aber hiebei nicht die Kreislinie, sondern die Ellipse zu Grunde; ohne Zweifel weil sie durch ihre grössere Länge freiere Bewegung der Kämpfenden gestattete. Julius Cäsar erbaute das erste Amphitheater von Holz; unter August wurde ein steinernes errichtet, viele andere folgten in Rom und in den Provinzen. Im Innern enthielten diese Gebäude zunächst die Arena, mit den daran stossenden Behältern der Thiere und mit manchen Einrichtungen zur Vorbereitung und Veranstaltung der überraschenden Erscheinungen, welche die Schaulust des Volkes reizen und befriedigen sollten;

Digitized by Google

dann ringsumher die aufsteigenden Sitzreihen. Das Aeussere der Amphitheater bestand ähnlich wie die Rundseite der Theater, aus mehreren Stockwerken von offenen Bogen zwischen Halbsäulen verschiedener Ordnungen. Gewöhnlich diente die toscanisch-dorische Ordnung (bald mit bald ohne Triglyphen) für die unterste, die ionische und korinthische für die oberen Reihen.

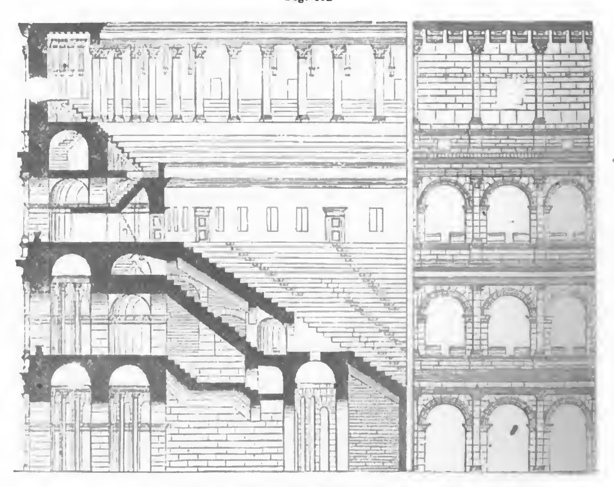
Bekanntlich wurden die Schauspiele aller Art in Rom unentgeltlich gegeben, zur republikanischen Zeit als eine Befriedigung aristokratischen Stolzes oder als ehrgeiziges Mittel zur Erlangung der Volksgunst, unter den Kaisern als eine nothwendige Beschäftigung des müssigen Pöbels, um ihn von bösen Gedanken und Unruhen abzuhalten. Spiele waren Bedürfniss und Recht des Volkes, die Nachkommen der Quiriten, nicht mehr durch die Geschäfte gesetzgebender Versammlungen beschäftigt, forderten Brodspenden und Spiele. Natürlich mussten daher Theater und Amphitheater auf gewaltige Menschenmassen berechnet werden; wir führten schon die Zahlen an, welche die ersten grossen Bauten des Scaurus und des Pompejus aufnahmen. Durch diese Grösse und durch die mächtigen Mauern, welche solche Last zu tragen fähig waren, wurden solche Gebäude bedeutende und charakteristische Aufgaben der römischen Architekten. Von Theatern sind uns an vielen Orten Spuren und Ueberreste, an wenigen wohlerhaltene Ruinen geblieben. Bei Weitem das vollständigste der Conservation nach, obgleich von geringerer Grösse, ist das zu Pompeji. In Rom sind noch die Aussenwände vom Theater des Marcellus erhalten, welches von Cäsar angefangen, von August vollendet und nach dem Namen seines mehrere Jahre vorher verstorbenen Neffen benannt wurde. Es fasste dreissigtausend Sitzplätze. Im Mittelalter diente es, wie viele Gebäude dieser Art, mehreren aufeinanderfolgenden adeligen Familien als Festung in den wilden, städtischen Fehden, welche die einst gebietende Stadt so lange beunruhigten; im sechszehnten Jahrhundert, als die Zeiten friedlicher waren, wurde es zur schlossartigen Wohnung eingerichtet. Noch jetzt sieht man an den nun verfallenden Häusern die Architektur zweier Stockwerke, des unteren, dorischen und des ionischen; wahrscheinlich stand ein drittes Stockwerk korinthischer Ordnung darüber. Der Styl dieses Gebäudes ist völlig römisch, dem griechischen sich nähernd, aber mit manchen unpassenden Veränderungen. So hat das dorische Gebälk ausser den Triglyphen auch Zahnschnitte, eine Zusammenstellung, gegen die schon Vitruv eifert. Bei dem Beginne der modernen Studien des Alterthums, ehe man ächtgriechische Architektur kannte oder beobachtete, wurde es indessen lange als Muster des Styls nachgeahmt.

Bei Weitem reicher sind wir an Amphitheatern; ihre rings umher

Digitized by Google

gehende Rundung mit den Widerlagen kräftiger Gewölbe hat den Stürmen des Mittelalters besseren Widerstand geleistet. Ausser dem zu Pompeji sind die Arenen von Verona, Nismes, Pola und Capua wohlerhalten. Vor allen anderen berühmt ist dann das flavische Amphitheater inRom, von Vespasian begonnen, von Titus vollendet, das Colosseum (Fig. 112), wie es nach unseren Nachrichten zuerst im achten Jahrhundert, offenbar wegen seiner Grösse benannt wird. Seine Stufen fassten 87000 Zuschauer; bei einer Länge von fast 600 Fuss, erhob es sich zu einer Höhe von 180 Fuss, dem Doppelten des Berliner

Fig. 112



Durchschnitt und Aufriss des Colosseums.

Schlosses. Vier Stockwerke bildeten das Aeussere, die drei unteren jede mit 80 Bogenöffnungen in toscanischer, ionischer, korinthischer Ordnung, das oberste mit geschlossener Mauer und korinthischen Pilastern. Es ist die mächtigste Ruine des römischen Alterthums, ein nicht unwürdiges Bild römischer Grösse und Tüchtigkeit. Unter den weit vorgestreckten Sitzreihen ziehen sich labyrinthisch die gewölbten Gänge und Treppen, theils wohlerhalten, theils in Trümmern, deren Wölbungen ohne Pfeiler in einzelnen Steinmassen herabhängen. Die Kraft der Structur, die Fülle und die Zweckmässigkeit der Mittel, die Sorgfalt

Digitized by Google

der Begründung erregen unser Staunen, und werden durch die Spuren der Jahrhunderte, welche darüber hingingen, noch imponirender. Höchst bedeutsam ist dann auch der Anblick der inneren Stufen in ihrem gleichmässigen Aufsteigen, in der gewaltigen schön geschwungenen Linie. Wir sehen das Bild einer grossartigen Ordnung, den Ausdruck dieses gebieterischen Wesens, welches das Nothwendige mit Würde und mit der Consequenz des Regelmässigen durchführt; eine grandiose Einheit, welche schön zu nennen ist, weil hier, wo die Anmuth des Individuellen nicht erfordert wird, die consequente Durchführung des Nützlichen zur Schönheit wird.

Eine andere Klasse wichtiger öffentlicher Gebäude bei den Römern waren die Bäder. Das Bad gehörte bei den Alten zu den unentbehrlichen Lebensbedürfnissen; schon im Homer wird jeder Fremdling bei seiner Ankunft in einem gastlichen Hause alsbald in das Bad geführt. Die Einrichtung eigner Anlagen für diesen Zweck trat indessen bei den Hellenen erst später ein, in Folge der Anlage der Gymnasien, in deren weitläufigen Räumen sich auch Einrichtungen für warme und kalte Bäder befanden. Das griechische Gymnasium, von dem wir uns weniger aus erhaltenen Resten als aus Nachrichten der Schriftsteller, namentlich aus der Beschreibung Vitruvs, ein ziemlich deutliches Bild entwerfen können[1]), war ursprünglich ein einfacher, freier Turnplatz und behielt diese Grundform auch später, als die steigende Bedeutung der Gymnastik für das griechische Leben, und die Verbindung geistiger und körperlicher Bildungsmittel besondere bauliche Anlagen verlangten, Man umgab den offenen Hof mit Säulenhallen und hinter diesen mit Sälen und Zimmern, die theils für besondere Uebungen bestimmt waren, theils auch denselben Zwecken dienten wie der offene Hof, wenn nämlich die Witterung den Aufenthalt im Freien nicht erlaubte. Hier befanden sich auch Baderäume und Säle, in denen sich lernbegierige Jünglinge um ihre Lehrer versammelten. An diesen einen Hof schloss sich ein zweiter, an einer Seite durch das Stadium geschlossen, an den anderen Seiten wieder von Säulenhallen und Uebungsräumen umgeben, in der Mitte aber mit Bäumen bepflanzt, die schattige Spaziergänge gewährten. Diese Gymnasien waren zum Theil von bedeutender Ausdehnung und mit künstlerischem Schmuck, mit Altären und Heiligthümern insbesondere der Gottheiten, denen die Pflege körperlicher und geistiger Bildung zugeschrieben wurde, reich geschmückt.

---

[1]) Vgl. Becker Charikles II. 178 ff. Eine neue, aber schwerlich richtige Ansicht in dem Programm von Petersen: Das Gymnasium der Griechen nach seiner baulichen Einrichtung. Hamburg 1858.

Digitized by Google

Bei den Römern fanden die Leibesübungen auf dem offenen Marsfelde statt, und als man später besondere, den griechischen Gymnasien ähnliche Gebäude anlegte, war vielmehr das Bedürfniss des Badens die Hauptsache; man nannte sie daher auch mit einem anderen griechischen Namen, Thermen, warme Bäder. Der erste Bau dieser Art wurde von Marcus Agrippa unter August in Verbindung mit dem Pantheon errichtet. Es war eine der Liberalitäten der beginnenden Kaiserherrschaft, dass man auch die Aermeren des Volkes etwas von dem Luxus geniessen liess, mit welchem die reichen Römer ihre häuslichen Bäder auszustatten pflegten. Daran schloss sich dann auch die Einrichtung von Räumen für Leibesübungen, von Sälen mit Sitzplätzen für die Philosophen und Lehrer an, die Quiriten sollten nichts entbehren, was die Hellenen besassen. Endlich bei gesteigerter kaiserlicher Liberalität fügte man Gärten und öffentliche Sammlungen hinzu, und diese Gebäude, welche so vielen Stoff der Unterhaltung darboten, wurden nun der Sammelplatz der Müssigen, wie ein scharfsinniger Archäologe sie gut genannt hat, die Alles umfassenden Herbergen des römischen Volksverkehrs. Die Anlage dieser grossen Gebäude war daher eine wichtige Aufgabe für das Geschick der Architekten. Sie gingen dabei ohne Zweifel vom griechischen Gymnasium aus, welches indess, da das Bedürfniss des Badens, wie gesagt, die Hauptsache geworden war, nicht unwesentlich verändert werden musste. Das Ganze bestand nun in einem grossen, ungefähr quadratischen von einer Mauer eingeschlossenen Raume, der zur Hälfte von dem für die Bäder nothwendigen Gebäude eingenommen wurde. In diesem befanden sich geräumige Säle und Bassins für warme und kalte Bäder, für Uebungen verschiedener Art, namentlich auch für das Ballspiel, und hinter demselben Baumpflanzungen mit Spaziergängen, woran sich denn an die Umfassungsmauer stossend, das Stadium anschloss. Es fehlte ferner nicht an Räumen für wissenschaftliche Zwecke, auch Bibliotheken zum öffentlichen Gebrauche wurden damit verbunden, die Thermen des Diocletian hatten sogar deren zwei, und selbst Tempel und Theater hingen damit zusammen. Dass ausser diesen grossen Anlagen in Rom und in den Provinzen auch kleinere Bäder, wie sie uns namentlich in Pompeji sehr anschaulich entgegentreten, existirten, bedarf kaum der Bemerkung.

Diese kolossalen Gebäude wurden mit der grössten Pracht ausgestattet; kostbare Marmorarten und Gemälde zierten die Wände, Statuen und Hermen berühmter Männer, namentlich der Philosophen und Dichter, Kunstwerke von bedeutendem Werthe standen umher. Diocletians Thermen enthielten eine eigene Gemäldesammlung (Pinakotheka) und die Laokoonsgruppe ist in den Bädern des Titus gefunden; ein

Digitized by Google

Beweis, wie freigebig man hierin war, und welche Achtung doch auch das römische Volk trotz der ursprünglichen Rohheit des grossen Haufens für die edelen Werke des Meissels gehabt haben muss. Vor allem war denn Rom mit solchen Prachtgebäuden geschmückt, eine Reihe von Kaisern überbot sich im Luxus und in der Freigebigkeit. Den Thermen des Agrippa folgten die des Nero; Titus, Trajan, Commodus, Caracalla, Diocletian, und selbst noch Constantin machten ähnliche und noch grössere Anlagen. In denen des Diocletian konnten, wie ein Schriftsteller erzählt, 3200 Personen zugleich baden.

Auch von diesen kolossalen Gebäuden hat Manches das Mittelalter überdauert, und noch jetzt, nachdem die Baulust des neueren Roms vieles zerstört und entstellt hat, sind wichtige Ueberreste von den Thermen des Titus, des Caracalla und besonders des Diocletian erhalten. Von diesen haben wir namentlich noch einen grossen Saal, (wahrscheinlich das Tepidarium) mit acht grossen Granitsäulen, welche Kreuzgewölbe stützen, durch Michelangelo in eine geräumige Kirche (S. M. degli Angeli) verwandelt. Ein zu denselben Thermen gehöriges Rundgebäude wird ebenfalls als Kirche (S. Bernardo) benutzt; ein umfassendes Kloster, mehrere Gärten und Gebäude, zwei grosse Plätze nehmen den Raum dieser Thermen ein. Und dennoch erreichten sie nicht die Grösse, welche die des Caracalla hatten. Ein späterer Schriftsteller (Ammianus Marcellinus) nennt diese Thermen Bäder in der Grösse von Provinzen; nach dem Maassstabe seiner pomphaften Sprache nicht allzu übertrieben, denn mässigen Stadtvierteln kommen sie wirklich gleich. Auch bei diesen Gebäuden war nun die Wölbung ein unentbehrliches Mittel, wie hätte man so grosse umfassende Räume füglich anders decken, wie ihnen die luftige Höhe, deren überfüllte Baderäume bedurften, anders gewähren sollen.

Die Geschichte der römischen P r i v a t g e b ä u d e ist die Geschichte des römischen Luxus. In früher republikanischer Zeit setzte auch hier der Censor der Ueppigkeit Schranken; noch im ersten Viertel des siebenten Jahrhunderts der Stadt ward ein edeler Römer wegen eines (nach späteren Verhältnissen sehr mässigen) Preises, den er für den Bau seines Hauses gezahlt hatte, zur Verantwortung gezogen. Auch hier aber, wie gewöhnlich, war das Verbot nur ein Zeichen der Hinneigung zum Ueberschreiten; denn bald überstieg der Luxus der Bauten, die Verschwendung in kostbaren Marmorarten, die raffinirte Ueppigkeit in Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten aller Art selbst die weitesten Schranken. Vor allem wurden die Landhäuser, mit denen die römischen Reichen die nahen Gebirge und die reizenden Küsten von Bajae und Neapel bedeckten, ja die sich bald zum grossen Nach-

Digitized by Google

theil der Bevölkerung über ganz Italien verbreiteten, der Gegenstand der zügellosesten Verschwendung. Schon Horaz schildert es eindringlich, wie diese Gartenlust das Meer von seinem alten Ufer zurückdrängt, wie sie den dürftigen Nachbarn verdrängt, dass er mit seinen Hausgöttern und seinen nackten Kindern die Ferne suchen muss. Die Baulust wurde wie zur ansteckenden Krankheit; Cicero, der doch selbst über diesen Luxus gelegentlich eifert und dessen Vermögensumstände nach dem Maassstabe Roms keinesweges glänzend waren, unterhält uns in seinen Briefen beständig von neuen Bauten auf seinen Landgütern und in der Stadt. Und dennoch muss sein Aufwand hinter dem des Metellus und Lucullus weit zurückgeblieben sein. Lucullus, dessen Ueppigkeit sprüchwörtlich geworden ist, verfeinerte die Ansprüche auf's Höchste. Für jede Jahreszeit waren besondere Landsitze bestimmt. Berge wurden über gewölbte Grotten aufgeworfen, Lusthäuser im Meere gebaut; Bibliotheken und Gallerien für Kunstwerke, Gewächshäuser, Fischteiche und Vogelhäuser mit sinnreichen, zur Belustigung der Beschauer dienenden Einrichtungen durften nicht fehlen. Die Gärten selbst glichen denen im altfranzösischen Geschmacke; beschnittene Bäume bildeten Laubengänge und Wände, Cypressen erhielten die Gestalt der Spitzsäule, Gebüsche stellten sogar ganze Thiergestalten dar, und Buchsbaumpflanzungen waren als Buchstaben irgend eines Namens angelegt [1]. Auch dies giebt wieder einen Beweis, wie verschieden der Naturgenuss der Römer von dem unserigen war.

Natürlich übertraf der Luxus der Kaiser den dieser republikanischen Grossen noch bedeutend. Nero's Palast, den er nach dem berüchtigten, wahrscheinlich von ihm selbst veranlassten Brande erbaute und schmückte, und den man von seiner Pracht das goldene Haus benannte, bedeckte gewaltige Strecken des jetzt verwüsteten Theiles von Rom. Die Ruinen von Hadrian's tiburtinischer Villa verbreiten sich über ein Feld von sieben römischen Meilen. Sie sollte dem Kaiser Erinnerungen der schönsten Stellen gewähren, die er auf den Reisen durch sein Weltreich gefunden; Athenische Gebäude, Lyceum, Akademie, Poikile, ägyptische, der Canopus, sogar das reizende thessalische Thal Tempe fanden hier ihre Nachbilder. Von allen diesen Villen und Palästen sind verhältnissmässig geringe Trümmer auf uns gekommen; gerade der Reichthum des Materials hat die Raubsucht aller Jahrhunderte darauf hingeleitet.

---

1) Entscheidend sind dafür die Stellen in Plin. hist. nat. XVI, 33, 60 und Plin. jun. ep. V, 6, §. 16 und 35. S. darüber Becker, Gallus oder römische Scenen aus der Zeit August's. Th. III. 42 ff.

Digitized by Google

In der Villa Hadrian's und auf dem Boden der Kaiserpaläste[1]) finden wir nur zerstreute Fragmente, riesige Fundamente, oder das saubere Netzwerk, den rothen Backstein der Mauern, die kräftigen Wölbungen von aller Zierde entblösst. Der einzige Palast, von dem wir etwas vollständigere Ueberreste besitzen, ist der des Diocletian bei Salona, den wir aber, weil er der Epoche des Verfalls der römischen Kunst angehört, erst später erwähnen werden.

Bei den gewöhnlichen Wohnhäusern in Rom ist es nicht unwichtig, dass die Uebervölkerung der Stadt den Bau mehrerer Stockwerke übereinander herbeiführte. August beschränkte, nach Strabo's Bemerkung, die Höhe der Häuser auf 70 Fuss, es muss also wenigstens die Neigung gewesen sein, sie noch mehr zu erhöhen. Dies musste manche Abweichungen von den einfachen Formen griechischer Architektur hervorbringen. Doch stimmten die griechischen und römischen Wohnhäuser in ihrer Anlage insoweit überein, als sich, wie wir es noch jetzt in Pompeji recht anschaulich vor uns haben, die einzelnen Zimmer um einen oder mehrere offene Höfe im Inneren gruppirten, von denen sie auch durch die Thüre ihr Licht erhielten. Fenster scheinen im Erdgeschoss selten, um so mehr aber in den oberen Stockwerken vorhanden gewesen zu sein[2]).

An die Wohnungen der Lebenden reiht sich die Betrachtung über die Ruhestätten der Todten. Bei den Griechen wie bei den Römern war die Sorge für die würdige Bestattung des Verstorbenen eine sehr wichtige und heilige. Man erinnere sich der Antigone, die selbst den Tod nicht scheute, um an der Leiche ihres Bruders die Beerdigung wenigstens anzudeuten. Aber wie alles andere Persönliche blieben auch die Grabmäler in der guten griechischen Zeit in Umfang und Ausstattung bescheiden, man begnügte sich mit einer Graburne, die entweder wirklich die Ueberreste des Todten umschloss oder nur ein Zeichen

---

[1]) Die neuesten Ausgrabungen gewähren die interessante Anschauung der gewaltigen Festsäle.

[2]) Die Erörterung der einzelnen Theile des römischen Hauses, des Vestibulum, Atrium, cavum aedium u. s. w., bleibt füglich der Archäologie überlassen. S. darüber Becker a. a. O. II. 171 ff. Dass die Häuser in Rom, besonders die zum Vermiethen an viele einzelne Bewohner bestimmten grossen Gebäude, Fenster nach der Strasse hatten, liegt in der Natur der Sache und wird durch zahlreiche Stellen bestätigt. S. a. a. O. S. 262. Bei dem hohen Miethzinse, den man in der übervölkerten Stadt zahlte (der Dichter Martial musste sich mit einem Stübchen im vierten Stock begnügen, I. 118, 7.: „scalis habito tribus, sed altis"), war dieses Vermiethen eine einträgliche Benutzung des Raums, und es konnte daher nicht fehlen, dass man die Geschicklichkeit der Architekten in Anspruch nahm, damit diese Häuser möglichst viel Gelass darböten und durch äussere, angemessene Verschönerung auf höhere Preise Anspruch gäben.

Digitized by Google

dafür war, das Gewöhnlichste aber war die Stele, ein meistens schmaler hoher Pfeiler von einer Palmette oder auch einem kleinen Giebel gekrönt. Wie die bildende Kunst diese Formen veredelte, ist oben erörtert. Manchmal sind sie wie kleine Tempel gestaltet, dann wieder als einfache Säulen. Man stellte sie gewöhnlich, wie viele Beispiele zeigen, an den Heerstrassen auf, so dass oft, wie wir bei Pompeji noch sehen, förmliche Gräberstrassen entstanden. Erst seit dem Denkmale des Mausolus und in der Alexandrinischen Periode kamen grössere phantastische Grabmäler vor, doch auch da wohl nur bei Fürsten. Die Römer bestatteten ihre Todten zum Theil in Felsenhöhlen oder unterirdischen Kammern, wo denn das Aeussere mit einer Façade, mehr oder weniger einem Portikus ähnlich, und das Innere mit Malereien und Mosaik geschmückt war; beim Mangel der Felsenhöhlen wurden solche Grabkammern gewölbt. Sie dienten bleibend und durch viele Generationen einer, auch wohl mehreren Familien, indem jeder einzelne Aschenkrug in einer besonderen kleinen Nische aufgestellt und auf einem Marmortäfelchen mit dem Namen des Verstorbenen versehen wurde; man nannte solche Grabmäler Columbarien, Taubenhäuser, nach der Aehnlichkeit des Anblicks. Ausser dem aber begannen die Reicheren bald grosse Denkmäler über der Erde zu erbauen, so dass die Grabkammern sich entweder unter oder in denselben befanden. Bei der Mannigfaltigkeit der römischen Bauformen überhaupt und bei der Freiheit, welche die Phantasie bei solchen durch kein Bedürfniss bedingten Anlagen hat, konnte es nicht fehlen, dass hier sehr verschiedene Formen gebraucht wurden. Wir finden einzelne in tempelartiger Form, mit Pilastern und Halbsäulen, einige hatten sogar (wahrscheinlich doch nur in Nachahmung der ägyptischen) die Form wirklicher Pyramiden, von denen nur die des Cestius in Rom uns aufbehalten ist, in deren Umgebung den Protestanten in Rom jetzt ihre Grabstätte eingeräumt wird. Weit gewöhnlicher ist die Form eines schweren Rundbaues, der ursprünglich gewiss in eine kegelförmige Spitze auslief, so dass wir hier wieder der alten Form des unten ummauerten Erdhügels begegnen, jetzt hat sich indess nur der Rundbau erhalten. Gräber dieser Art sind äusser den gleich zu erwähnenden Kaisergräbern das der Cäcilia Metella bei Rom, das der Plautier bei Tivoli, das des Munatius Plancus bei Gaeta; alles runde Thürme von gewaltiger Breite auf einem viereckigen Unterbau, zum Theil unten mit einer Façade, immer oben mit einem Gesimse geschmückt. Sie sind theils wirklich massiv, eine dichte Steinmasse, in welcher nur die Gänge zu den Grabkammern und diese selbst hohl sind, theils erscheinen sie doch, obgleich hohl und gewölbt, wie grosse schwere Massen. Viereckige Gräber der Art

Digitized by Google

von kleinerer Dimension sind noch häufiger, oft in der Form eines Altars, zuweilen (wie das sogenannte Grab des Virgil auf dem Posilipp) haben sie eine kegelförmige Gestalt. Viele dieser starken und mächtigen Bauten haben im Mittelalter als Festungen gedient. Die hier genannten Gräber sind bloss Erzeugnisse des Luxus reicher Privatpersonen; natürlich wurden sie von den Grabmälern der Kaiser bei Weitem überboten, doch finden wir auch bei diesen die Form des thurmartig Massiven vorherrschend. Auch sie waren sämmtlich Familiengräber und dienten zur Bestattung der Nachkommen und Angehörigen des Gründers. Den Anfang machte das Monument des August, von Strabo als ein auf hohem, mit Marmor belegtem Unterbau sich erhebender Erdhügel geschildert, der sich aber vielleicht in vier Absätzen terrassenförmig erhob. Der unterste Bau hatte einen Durchmesser von mehr als 200 Fuss, und der Hügel war mit immergrünen Bäumen bepflanzt. Auf der höchsten Spitze stand die Kolossalstatue des Kaisers. Das Gebäude war indessen nicht massiv, sondern bestand aus vier kreisförmigen Mauern, eine von der anderen in bedeutender Entfernung, alle durch Zwischenmauern und Wölbungen verbunden. Es enthielt also weite und bedeutende labyrinthische Räume, und wir sehen darin eine Wiederholung der kreisförmigen Mauer des Pantheons und der künstlichen Wölbungen der Amphitheater. Jetzt dient der kolossale Unterbau noch als Grundlage eines zwischen den Häusern der modernen Stadt gelegenen Amphitheaters, das für öffentliche Schauspiele benutzt wird.

Das zweite grosse Mausoleum eines Kaisers, das des Hadrian, ist bekanntlich noch heute die Citadelle von Rom, unter dem Namen der Engelsburg. Ganz ähnlich wie jene Grabmäler der Privaten, namentlich wie das der Caecilia Metella, nur in bedeutend grösseren Verhältnissen, besteht es aus einem quadraten Unterbau und einem gewaltigen Thurm darauf, über welchem wahrscheinlich noch ein oder mehrere Absätze terrassenförmig sich erhoben, deren oberster von einer Statue des Kaisers bekrönt wurde. Aeusserlich war es mit Quadern von Marmor bekleidet und auf der Höhe des Thurmes mit Statuen reich geschmückt. Das Innere ist massiv und nur von breiten und hohen, wie es scheint auch für feierliche Züge bestimmten Gängen durchzogen, die zu der Grabkammer führen. Der Contrast der Kleinheit und Hinfälligkeit des menschlichen Leibes mit dieser schweren unzerstörbaren Masse ergreift auf eine eigenthümliche Weise, wenn man in diesen Gängen herumwandert. Im Gothenkriege benutzte schon Justinians Feldherr diese starke Burg zur Vertheidigung; die Statuen auf der Plattform wurden von seinen Soldaten auf die Angreifer herabgestürzt.

Digitized by Google

Vielen Päpsten diente es später als Zufluchtsort; Benvenuto Cellini weiss davon zu erzählen, wie er seine Geschütze auf das verwaiste Heer Karls von Bourbon von hier aus gerichtet.

Das dritte grosse Denkmal in Rom war das des Septimius Severus; es heisst das Septizonium und bestand daher wahrscheinlich aus sieben Absätzen, ähnlich aber grösser wie die Mausoleen des August und Hadrian; es ist uns nichts davon erhalten.

Diese Uebersicht der römischen Gebäude giebt auch schon das Wesentlichste, was über den Entwickelungsgang der Architektur bei den Römern zu sagen sein möchte. Die Geschichte der Bauten, die Zusammenstellung der historischen Nachrichten, die Vergleichung dieser Nachrichten mit den Monumenten, die Erörterung aller der technischen und antiquarischen Fragen, welche sich daran knüpfen, ist zwar von wesentlichem Nutzen und mannigfachem Interesse. Diese umfassende Arbeit, für welche übrigens in Hirt's Geschichte der Baukunst schon sehr viel geleistet ist, liegt nicht in den Gränzen unserer Aufgabe. Eine innere Geschichte aber im höheren Sinne des Wortes, wie bei den Griechen, hat diese Kunst hier nicht, sie hat kein selbstständiges Leben, das sich aus sich heraus entwickelt und auf verschiedenen Stufen mannigfach gestaltet. Ihre Geschichte fällt im Wesentlichen mit der Geschichte des Luxus und der Bildung zusammen. An das, was in dieser Beziehung schon in der Einleitung gesagt ist, mögen sich noch folgende Bemerkungen anschliessen.

Schon frühe fand, wie bei den Etruskern selbst, bei ihren Nachahmern den Römern manche griechische Form Eingang. Ein Beispiel dieser Art können wir zwar nicht an Gebäuden aufweisen, wohl aber an dem Sarkophage des Scipio Barbatus aus dem fünften Jahrhundert der Stadt, an welchem sich Triglyphen und ionische Zahnschnitte finden. Als nach dem macedonischen und griechischen Kriege hellenische Kunstwerke als Beute nach Rom kamen, und nun unter dem fruchtlosen Widerstreben der Verfechter altrömischer Sittenstrenge die Prachtliebe immer mehr um sich griff, als die vornehmen Jünglinge Roms ihre Studien in Athen vollendeten und der Geschmack feinere Ansprüche im griechischen Sinne machte, standen zwar in Griechenland noch die Meisterwerke aus der Zeit des Phidias, aber der Geist jener Zeit lebte unter den Griechen selbst schon längst nicht mehr. Schon aus eigener Neigung waren die Römer für diese edele Einfachheit gewiss nicht empfänglich, sie wurden aber auch nicht darauf hingeführt, weil sie bei

Digitized by Google

der grossen Vorliebe für alles Griechische, welche sie jetzt ergriff, griechischen Architekten den Vorzug vor den einheimischen gaben. Früher hatten römische Baumeister selbst in Athen Beschäftigung gefunden. Jener Cossutius ist schon erwähnt, welcher der Herstellung des Jupitertempels unter Antiochus Epiphanes vorstand. Hundert Jahre später werden bei der Herstellung des Odeons neben dem Griechen Menalippus die Römer Cajus und Marcus Stallius genannt, doch ist nicht ganz sicher, ob sie als Architekten oder in anderer Weise bei dem Bau betheiligt waren. Seit der Zeit des Metellus dagegen kommen auch in Rom meistens griechische Baumeister vor; so Sauras und Batrachos [1]) aus Sparta, Hermodorus aus Salamis. Zu Marius Zeit stand dem Bau des Tempels des Honos und der Virtus wieder ein Römer, C. Mutius, vor. Aber die Namen der Architekten, welche Cicero bei den Bauten, die für ihn oder für seine Freunde ausgeführt wurden, erwähnt, sind meistens griechische (Cyrus, Chrysippus, Corumbus, wogegen Cluatius ein Römer scheint). Bei der gewaltigen Thätigkeit an öffentlichen und Privatbauten in Cäsars und Pompejus Zeit, mussten indessen auch die römischen Architekten ihre Schule vollenden.

Schon Cäsars Bauplane waren so umfassend, dass sie eine völlige Umgestaltung des Aeussern der Stadt bezweckten. Augustus hatte das Glück diese Unternehmungen zu vollenden und neue hinzuzufügen. Alle Weltgegenden dienten der römischen Prachtliebe; selbst grosse Obelisken aus Aegypten liess August herbeiführen und in Rom aufstellen. Unter ihm entstand eine Reihe von Tempeln [2]), das Theater des Marcellus, ein neues Forum, die gewaltigen Bauten des Marsfeldes, sein eigenes Mausoleum, die Bäder des Agrippa mit dem Pantheon, und eine Menge von anderen öffentlichen Bauten nebst grossen Palästen und Denkmälern der Privaten. Mit Recht konnte er sich rühmen, die Stadt, die er in Lehm (lateritiam) gefunden, in Marmor zu hinterlassen. In dieser Zeit erreichte die römische Baukunst ihr goldenes Zeitalter. In edeler Einfachheit und organischer Harmonie aller Theile kann sie sich freilich mit der griechischen Architektur nicht messen, aber was Reichthum und Geschmack vereint hervorbringen konnten, wurde geleistet. Mit Geschick und Anmuth wusste die Kunst die mannigfaltigsten

---

1) Diese Namen, die wörtlich Eidechse und Frosch heissen, können aber auch leicht nichts als die Erfindung eines müssigen Römers, zur Erklärung eines architektonischen Ornaments sein. Plinius erzählt nämlich von Säulen eines Tempels, an deren Basen eine Eidechse und ein Frosch eingehauen waren, und Aehnliches ist uns mehrfach erhalten.

2) Darunter der des Quirinus auf dem Quirinalischen Berge, einer der grössten Roms, mit doppeltem Säulenumgange (dipteros), welcher merkwürdig genug nach Vitruv (III. 2) im dorischen Style erbaut war.

Digitized by Google

Ansprüche des öffentlichen Lebens zu befriedigen, und bei allem Widerstreben der griechischen und italischen Elemente, die man verbinden musste, bei der Nothwendigkeit Schmuck und Verzierungen anzubringen, die nicht aus dem Styl des Ganzen hervorgingen, erhielt sich doch in den Verhältnissen eine gewisse Strenge und Reinheit, in den Ornamenten eine Erinnerung an die Grazie und Mässigung des griechischen Styls. Freilich ist das römische Ornament von dem der griechischen Blüthezeit sehr verschieden, indem an die Stelle einer flachen und mehr stylisirenden Behandlungsweise die Nachbildung der Blätter und Blumen in voller, natürlicher Rundung trat, wie es dem realistischen Sinn der Römer entsprach, allein diese Umwandelung war bereits in der späteren Zeit der griechischen Architektur vor sich gegangen und eben diese, nicht das Perikleische Zeitalter war es, wo die römische Architektur ihre Vorbilder suchte.

Auch die Eigenthümlichkeit der römischen Bauweise erreichte in dieser Zeit ihre Höhe; die Amphitheater, die Basiliken und das Pantheon entstanden. Es wird hieraus wahrscheinlich, dass man sich hiebei hauptsächlich römischer Architekten, nicht mehr wie sonst griechischer bedient habe. Genannt wird uns namentlich Valerius von Ostia, auch verdient L. Coccejus Auctus erwähnt zu werden, der den noch jetzt benutzten Durchgang durch den Posilipp bei Neapel anlegte. In dieser Zeit lebte denn auch Vitruv, dessen architektonisches Lehrbuch, das einzige des Alterthums, welches auf uns gekommen, uns so wichtig ist. Dieses Werk zeigt ihn als einen fleissigen und unterrichteten Mann, der das Technische und Aesthetische seiner Kunst nach Kräften durchdacht hatte, keineswegen aber als von höherer Künstlerweihe; vielmehr haben seine Urtheile und Ansichten stets etwas Pedantisches und Kleinliches. Als Baumeister scheint er nicht sehr beliebt gewesen zu sein; er erwähnt nur eines von ihm ausgeführten Gebäudes, einer Basilika in dem Landstädtchen Fano. So viel wir aber auch bei seiner Auffassung der Kunst seiner Persönlichkeit zuschreiben mögen, so wird er sich doch in seinen Studien an den allgemeinen Geist der damaligen Lehrer der Architektur angeschlossen haben, und sein Buch giebt uns daher in dieser Beziehung wichtige Aufschlüsse. Da ist denn sehr augenscheinlich, dass die Theorie nicht ganz mit der Praxis Hand in Hand ging. Vitruvs Bemühen ist bei allen Gebäuden, für welche er Anleitung giebt, soviel wie möglich eine bestimmte Regel hinzustellen, ein Gesetz, das, etwa wie die der Rechtspflege, genau befolgt werden kann. Für jede Gattung der Tempel schreibt er die Säulenzahl, die Maasse mit Entschiedenheit vor, jede scheinbare Unregelmässigkeit ist ihm zuwider, mit dem eigentlich griechischen Baustyl, dem dorischen, ist er daher

Digitized by Google

gar nicht sehr einverstanden, der Regelmässigkeit zu Liebe ordnet er einen Gebrauch mancher Glieder an, welcher der ursprünglichen Bedeutung und dem Zwecke derselben geradezu entgegen ist[1]). Man sieht, von dem freien Schaffen der griechischen Architekten, die jedes Einzelne nach dem Grundgedanken des Ganzen bestimmten und sich an keine andere Regel banden als an die ihres lebendigen Gefühls, hat er gar keine Vorstellung. Ihm ist alles äussere Regel, mathematische Consequenz, durch welche denn gerade die ästhetische aufgehoben wird. Seine Ansicht, mag sie nun ihm eigenthümlich oder bei den Theoretikern seiner Zeit vorherrschend gewesen sein, ist nun zwar nicht durchgedrungen; auch in den römischen Bauten finden wir eine so einseitige und starre Anwendung der Regel nicht, die bei der Ausübung nicht ausreichen mochte. Allein wir können doch schliessen, dass eine solche mathematische Regelmässigkeit das Ideal der römischen Architekten war. Ebenso wie aus Vitruvs Schrift geht es aus der Construction ihres eigenthümlichsten und bedeutendsten Gebäudes, des Pantheons, hervor. Das Pantheon beruht, wie bemerkt, im Wesentlichen auf der Kugel, welche durch das einfache Mittel der Verwandlung ihrer unteren Hälfte in einen Cylinder von gleichem Durchmesser und halber Höhe der architektonischen Anwendung fähig gemacht ist. Die Kugelgestalt ist aber die Form, in welcher die mechanische Regel in ihrer starren Consequenz und Reinheit ausgebildet ist, und welche daher mit dem Princip der griechischen Architektur und eigentlich aller Architektur, mit dem Princip belebter Form, im Widerspruche steht; denn das Leben duldet eine solche abgeschlossene Einheit nicht, es setzt ein Werden voraus, ein Streben nach einem noch nicht erreichten Ziele. Daher zeigte sich schon am Pantheon selbst, dass diese mathematische Regel künstlerisch nicht durchzuführen sei. Die Mauer musste hoch hinaufgeführt werden, so dass im Aeusseren die Kugelgestalt nicht mehr zum Vorschein kommt; ein Portikus wurde nöthig, der mit seiner geraden Linie an die Kreislinie des Rundbaues höchst willkürlich und regellos anstösst. Hier, wie überall wo man eine schroffe, todte Regel ins Leben einführen will, musste man der Wirklichkeit ein Opfer bringen, gegen die anerkannte und heiliggehaltene Regel sündigen. Dies war beständig das Schicksal der römischen Architekten. Der Grundgedanke des Einfachen, höchst Regelmässigen, des Grossen, Massenhaften, Erhabenen schwebte ihnen vor; dabei aber hatten sie auch das Streben

[1]) Z. B. lässt er auch die Ecktriglyphe über der Mitte der äussersten Säule stehen, so dass der Fries an seiner Ecke ganz widersinnig mit einer halben Metope, also mit einem Leeren und einer unvollendeten Form endet.

Digitized by Google

nach griechischer Anmuth, nach reichem Schmucke, heiterer Lebensfülle. Diese aber ergab sich nicht aus jenem, daher blieb denn nichts übrig, als den Schmuck wie eine fremde Zuthat, wie ein Geborgtes daran zu heften. Dies ist der tiefeingreifende, nicht genug zu beachtende Unterschied der griechischen und der römischen Architektur, dass dort alles einig, aus freiem Gefühle hervorgegangen war, während hier immer ein innerer Widerspruch, ein unverbundenes Streben nach Grossheit und Zierlichkeit wahrnehmbar ist. Dieser Unterschied findet sich aber nicht blos in der Architektur, sondern in allen geistigen Aeusserungen beider Völker. Wir berühren hier eines der innersten Mysterien alles künstlerischen und ethischen Handelns. Dem unbefangenen, fromm sich hingebenden Sinne erblüht auf seinem Streben nach dem ernsten und hohen Ziele auch das Heitere und Anmuthige; er geniesst es ohne davon zu leiden. Wer aber nach festgestellter Regel verfährt, erreicht selbst ihre bedingte und unvollkommene Durchführung nur mit innerem Zwiespalt und mit Versündigungen.

Dies Urtheil über die römische Baukunst soll keinesweges ein völlig verwerfendes sein. Man darf nicht überall den höchsten Maassstab anlegen, die höchste innere Harmonie wird überhaupt nur selten, vielleicht niemals vollkommen erreicht; denn innerlich leidet jede historische Erscheinung an einem Zwiespalt. Alles Menschliche muss daher nach seinen relativen Bedingungen beurtheilt werden. Geht man mit diesen Ansprüchen an die römische Architektur, so erscheint sie noch höchst bedeutend. Ihre grossen Massen sind würdig und imponirend, die einzelnen Glieder verständig und wohlgeordnet, die Ornamente (wenigstens in dieser Augusteischen Periode) mit Anmuth, Sauberkeit und einem wohlgefälligen Reichthum behandelt. Vergleichen wir sie mit der griechischen Architektur, namentlich mit dem Style, welcher allein sie würdig repräsentirt, mit dem dorischen, so vermissen wir freilich das, was vielleicht das Höchste ist, die organische Einheit des Ganzen; aber wir finden auch manche Vorzüge, die jenem fehlen. Zunächst die Grösse und das Imponirende, besonders aber das Mannigfaltige. Wir fühlen in jedem Werke römischer Baukunst, dass hier ein Princip zum Grunde liegt, welches der Anwendung auf jedes menschliche Bedürfniss fähig ist; eine reichgestaltete Welt eröffnet sich vor unseren Augen. Die Schönheit des griechischen Baues ist edle, einfache Natur, die des römischen trägt den Charakter der Bildung. Jene erscheint wie die nackte Jünglingsgestalt eines Heroen, diese wie der wohlgerüstete Krieger, dessen Waffen und Schmuck ihm nicht von der Natur gegeben, aber durch Uebung zur Gewohnheit und Zierde geworden sind. Jene giebt das Gefühl, dass sie nur unter diesen bestimmten Verhältnissen

Digitized by Google

sich so erhalten werde, dass die Berührung mit der Welt ihr nachtheilig sein müsse, diese macht den Eindruck der Dauerbarkeit und Anwendbarkeit für alle Zeiten. Jene giebt das Bild einer in sich vollendeten idealen, diese das einer solchen Individualität, wie sie in der Welt thätig und wirksam ist. Jene endlich macht bei ihrer hohen künstlerischen Schönheit dennoch den Eindruck eines Naturwesens, das nach unveränderlicher Regel so gebildet ist, diese ist ein Werk menschlicher Kunst, das auch andere Anwendung duldet.

Wollen wir uns der Vorzüge der römischen Architektur noch näher bewusst werden, so mögen wir sie nicht mit der griechischen, als der vollkommensten, sondern mit einer anderen, aber noch immer sehr bedeutenden, mit der ägyptischen Baukunst vergleichen, welche das Streben nach dem Massenhaften und Imponirenden, so wie nach reicher und mannigfaltiger Pracht mit ihr gemein hat. Die ägyptischen Werke leisten nun in dieser Beziehung, wenigstens für den ersten Anblick, vielleicht mehr wie die römischen. Mit ihren Felsenmassen und Pflanzensäulen und mit ihrer bunten Vielfarbigkeit geben sie uns allerdings einen Eindruck des Wunderbaren und Grandiosen, den die römische Architektur nicht gewährt. Aber wir fühlen auch bald das Grauenhafte und Berauschende einer gesteigerten, gewaltigen Natur. In der römischen Architektur dagegen ist alles klar, verständig, bei aller Pracht gemässigt, bei aller Grösse ruhig; und dennoch ist selbst der Charakter des Imposanten hier, wenn auch nicht in höherem Grade, doch in würdigerer Weise erreicht. Dort fühlen wir den überwältigenden Eindruck einer Naturmacht, hier sehen wir menschliche Grösse; jener wirkt niederschlagend, diese anregend und befreiend. Wir fühlen uns hier auf einer höheren Stufe des geistigen Lebens.

Jenen früheren Bauweisen steht die römische gegenüber wie das Bedingte dem Unbedingten; sie enthält gewissermaassen eine Mischung verschiedener früherer Tendenzen, aber sie hat eben dadurch eine, und zwar eine nicht unwürdige Eigenthümlichkeit. In neuerer Zeit bei der allgemeinen Richtung unserer Kunst auf das Ideale ist man häufig gegen die römische Architektur ungerecht; man sollte, wie billig, die griechische Kunst als die höhere und reinere ehren, ohne deshalb die praktische Bedeutung und den ästhetischen Werth, den auch diese vermittelnde Kunststufe hat, zu verkennen.

Nach dem Augusteischen Zeitalter hob sich die römische Kunst nicht weiter, sie erhielt sich aber noch lange auf dieser Höhe. Die rasende Kunstliebe Nero's konnte ihr freilich nicht günstig sein, aber wir finden auch nicht, dass sie erhebliche Nachtheile gestiftet; vielleicht trug sie dazu bei, die Neigung zu einer überladenen Pracht, zur Häufung

Digitized by Google

der Glieder und Ornamente zu befördern. Das römische Kapitäl, das wir, wie gesagt, am Triumphbogen des Titus zuerst finden, ist schon ein Zeichen des sinkenden Geschmacks, indem es die zarte Grazie des korinthischen Blattwerks durch die schweren ionischen Voluten aufhebt und, wenn ich so sagen darf, knickt. Dennoch war im Ganzen der Styl unter der Regierung dieses Kaisers noch ein sehr reiner. Schon jener Bogen selbst zeigt sehr reine und edele Verhältnisse; ausserdem haben wir aber sehr sichere Beispiele der Baukunst zu Titus Zeit in den Gebäuden von Pompeji. Bekanntlich wurde diese unglückliche Stadt durch die Asche des Vesuvs (im J. 79 n. Chr. G.) verschüttet, nachdem sechszehn Jahre vorher ein Erdbeben grosse Verwüstungen angerichtet hatte. Daher waren denn vielfache Neubauten erforderlich, in denen wir unzweifelhafte Arbeiten aus Titus Zeit besitzen. Pompeji war ein Landstädtchen von geringer Bedeutung, und diese Bauten sind daher auch keineswegs mit grosser Pracht oder in kostbarem Material ausgeführt. Marmor kommt nur selten und an einzelnen Theilen der Gebäude vor, gewöhnlich ist ein Tufstein aus der Umgegend gebraucht, den man mit Stuck überzogen und mit einem hellfarbigen Anstrich versehen hat. Nicht selten, namentlich an den Colonnaden öffentlicher Plätze und an den Peristylen in den Privathäusern ist die Anwendung des dorischen Styls, vielleicht war derselbe in diesen unteritalischen Gegenden bei der Nähe griechischer Colonien üblicher als in Rom, vielleicht aber wurde er hier blos als der einfachere und wohlfeilere vorgezogen. Dabei kommen dann allerdings mannigfache Abweichungen von dem Ernst und der Reinheit griechischer Kunst vor; die Säulen z. B. sind mit bunten Farben, am unteren Drittel gewöhnlich roth, oben heller bemalt, oder auch mit Mosaik bekleidet; indessen entspricht die Behandlungsweise im Ganzen dem heiteren, ländlichen, anspruchslosen Charakter dieser Bauten. Daneben finden sich aber auch sehr missverstandene Formen, so ist namentlich (in einem Nebentempel des Isistempels) das fortlaufende Gebälk über dem Thüreingange durch eine Bogenöffnung unterbrochen; eine Zerstörung des Gebälks in seiner Bedeutung, welche wir in gleichzeitigen öffentlichen Bauten noch nicht finden, und die uns ein Zeichen ist, dass diese späteren Formen nicht sowohl eine Erfindung der Architekten als ein Missbrauch waren, der aus dem Gebrauche selbst hervorging. Der Zeit der Flavier gehört dann ferner das Colosseum an; Titus brachte den Bau, welchen sein Vater begonnen hatte, zu fast völliger Vollendung. Die Reihe der folgenden Imperatoren, unter denen das römische Reich ein Jahrhundert des Friedens und der Wohlfahrt erlebte, wetteiferte in Prachtbauten. Schon Domitian legte ein neues Forum an, erweiterte das Palatium,

Digitized by Google

stellte ältere Tempel her. Noch reicher schmückte Trajan Rom und die Provinzen, so dass sein später Nachfolger Constantin ihn „herba parietaria", das Mauerkraut, nannte, weil sein Name an so vielen Gebäuden zu finden war; ein griechischer Baumeister, Apollodorus, führte seine Bauten aus. Von dem Forum Trajans und seinen Ueberresten war bereits die Rede, ausserhalb Roms sind als Werke trajanischer Zeit die Triumphbögen zu Ancona und Benevent bedeutend und die grossartige Brücke von Alcantara in Spanien, die ebenfalls einen dem Trajan gewidmeten Bogen trägt.

Nicht geringer war die Baulust Hadrians, unter dessen Werken namentlich der glänzend ausgestattete Doppeltempel der Venus und Roma (Fig. 113) berühmt ist und seiner eigenthümlichen Anlage wegen näher betrachtet zu werden verdient. Er befand sich an der Via sacra

Fig. 113.

Grundriss des Tempels der Nemis und Roma.

zwischen dem Titusbogen und Colosseum und war ein korinthischer pseudodipteros decastylos, dessen Cella aus zwei getrennten mit einer Vorhalle versehenen und mit dem Rücken an einander gelehnten Abtheilungen bestand. Jede derselben war mit einem kassettirten Tonnengewölbe bedeckt und von einer halbkreisförmigen überwölbten Nische geschlossen, welche die Statuen auf der einen Seite der Venus, auf der anderen Seite der Roma enthielt. Von diesen Nischen haben sich äusserst malerische Trümmer erhalten.

Indessen hatte schon die Kunstliebe Hadrians eine gefährliche Richtung. Wie erwähnt, war seine Villa in Tivoli ein Sammelplatz der verschiedensten Formen und Reminiscenzen von seinen Reisen her, namentlich liebte er die ägyptische Kunst und umgab sich mit Nachahmungen derselben. Eine solche Liebhaberei führt gewöhnlich von

Digitized by Google

dem festen Boden eines bleibenden Styls ab und bringt tändelnde und oberflächliche Nachahmungen hervor. So finden wir denn auch in Antinoe, welches er in Aegypten, in der Mitte der Schöpfungen der ihm sonst so wohlgefälligen ägyptischen Kunst im griechischen Style erbaute, und in Athen an den Denkmälern seiner Dankbarkeit für die alte Pflegerin des Schönen, schon manches Phantastische und Willkürliche. Besonders diese letzte Stadt erhielt die reichsten Beweise seiner Baulust und Liberalität.

Zunächst vollendete er den Tempel des olympischen Zeus, den Antiochus Epiphanes wie vor ihm Pisistratus unvollendet gelassen hatte der darauf durch Sulla seiner Säulen beraubt und von Augustus wieder neu hergestellt war. Indess gehören die schönen korinthischen Säulen, die von diesem Tempel noch aufrecht stehen, wohl nicht der Zeit Hadrians sondern der des Augustus an. Von anderen glänzenden Bauten Hadrians, Tempeln und einem Gymnasium, erzählt uns Pausanias, ja er fügte einen ganz neuen Stadttheil, die Hadriansstadt hinzu, zu welcher der Eingangsbogen noch aufrecht steht. Hier aber sehen wir deutliche Spuren eines schon sinkenden Geschmackes. Das Denkmal hat zwei Geschosse, unter den Durchgangsbogen, an dessen Seiten Säulen hervortreten, oben einen luftigen tempelartigen Bau mit freien Säulen an den Ecken und Halbsäulen in der Mitte, von einem Giebel bedeckt. Die Säulen des unteren Geschosses stehen auf Postamenten, das Gebälk hat die Verkröpfungen und wird von dem Bogen durchschnitten, auch ist an den Kapitälen der Anten ein spielender Versuch gemacht, ionische und korinthische Elemente zu mischen. Von demselben unorganischen Charakter ist der Säulenschmuck eines Quellhauses, ebenfalls durch Hadrian errichtet, der noch im vorigen Jahrhundert vorhanden war; auch eine nicht ohne Grund auf das Pantheon Hadrians, welches Pausanias erwähnt, bezogene Ruine, hauptsächlich in einer langen Reihe korinthischer Säulen mit einer Eingangshalle in der Mitte bestehend, ist dem Bogen in allen Einzelheiten überraschend ähnlich. Endlich bietet uns Athen noch ein gleichfalls dieser oder einer etwas früheren Zeit angehöriges, sehr eigenthümliches Monument, das Ehrendenkmal eines unter die Bürger Athens aufgenommenen Seleuciden, des Philopappus. Es besteht aus zwei Theilen, einer leicht gekrümmten mit Reliefs verzierten Basis und einem ebenfalls gekrümmten, durch drei Nischen und vier Pilaster gegliederten Oberbau. In den Nischen, von denen die mittlere grössere halbkreisförmig, die anderen eckig sind, befanden sich die Sitzbilder des Philopappus und seiner Vorfahren. Die geschweifte Façade dieses Denkmals ist ein besonders deutliches Anzeichen sinkender Kunst.

Digitized by Google

Eine allgemeine Erscheinung und ebenfalls ein Zeichen oder eine Ursache des abnehmenden Sinnes für die keusche Schönheit architektonischer Form in diesen kaiserlichen Prachtbauten war der Luxus des Stoffes. Die Sucht, durch seltene bunte Marmorarten, oder durch schwer zu bearbeitende Steine, durch Granit, Porphyr, Basalt zu imponiren, welche die Römer gleich bei der ersten Aufnahme der griechischen Kunst ergriff, nahm unter den Kaisern noch zu, und Hadrian, der die dunkelen Farben ägyptischer Bauten und Bildwerke liebte, scheint sie besonders befördert zu haben. „Wo man Säulen, Gefässe und Bild-„werke von kolossalem, seltenem und prunkendem Steine erblickt, wird „man in den meisten Fällen erfahren, dass sie aus Hadrians Gebäuden „kamen“ [1]). Unter den späteren Kaisern erhielt dieser stoffartige Luxus immer mehr das Uebergewicht und ebenso wurde jene Neigung, Ausländisches einzumischen, durch manche Verhältnisse noch befördert. Die schöne Form wurde daher immer mehr vernachlässigt. Wir dürfen indessen hier nicht weiter darauf eingehen, weil dies zu dem Charakteristischen der Periode des Verfalls gehört, auf die wir später kommen.

Viertes Kapitel.

Die Sculptur bei den Römern.

In der Plastik zeigt sich die Eigenthümlichkeit der Römer weit schwächer als in der Baukunst. Sie waren hier noch viel mehr blosse Nachahmer der Griechen. Wenn wir die Nachrichten zusammenstellen, welche uns besonders Plinius, der seinen Künstlerkatalog ebensowohl aus römischen wie aus griechischen Autoren compilirte, und andere Schriftsteller geben, so finden wir zwar, dass schon seit der Herrschaft der etruskischen Könige, die den Bilderdienst eingeführt zu haben scheinen — denn ursprünglich kannte der römische Cultus, wie der griechische, weder Bild noch Tempel — Statuen, sowohl der Götter als der Menschen in Rom aufgestellt wurden; allein nicht e i n bedeutender Künstler römischen Ursprungs wird uns genannt, vielmehr sind es Etrusker und neben ihnen schon frühe Griechen, welche für Rom arbeiteten. Schon etwa

1) Gerhard in der Beschreibung der Stadt Rom. Th. I. S. 279.

Digitized by Google

hundert Jahre vor der Zerstörung Roms durch die Gallier werden zwei Griechen, Damophilus und Gorgasus erwähnt, welche als Plastiker und Maler einen Tempel der Ceres schmückten, und in griechischen Versen beifügten, welche Bildwerke jeder von ihnen gemacht habe. Uebrigens herrschte jetzt noch eine grosse Einfachheit in künstlerischer Beziehung, und namentlich waren die Götterbilder in den Tempeln, wie Plinius ausdrücklich bemerkt, lange Zeit hindurch nur von Holz oder gebrannter Erde. Erzstatuen verdienter Männer werden schon früher genannt, aber als erstes Erzbild einer Gottheit wird ausdrücklich eine aus dem eingezogenen Vermögen des Spurius Cassius (um d. J. 485 d. St.) gegossene Ceres erwähnt. Ueberhaupt stieg um diese Zeit der Luxus des Bildwerks, wie die kolossale Statue des Jupiter beweist, welche Spurius Carvilius (Consul im J. 461 d. St.) aus den Harnischen, Helmen und Beinschienen der samnitischen Beute giessen liess und die, auf dem Capitol aufgestellt, so weit hinüberragte, dass man sie vom albanischen Berge her sehen konnte. Vielleicht war auch dieser Luxus noch durch den Vorgang der Etrusker veranlasst, denen solche Kolosse nicht unbekannt waren, wie denn noch unter den Kunstwerken des von August erbauten palatinischen Apollotempels eine 50 Fuss hohe Bildsäule des Apoll von toscanischem Styl aufgestellt war. Nicht lange darauf, im sechsten Jahrhundert der Stadt, begannen mit der Eroberung von Syrakus die Plünderungen griechischer Gegenden und der Geschmack wurde wenigstens insoweit verfeinert, um die griechische Kunst vorzuziehen. Die Griechen waren schon längst nicht mehr so entschiedene Patrioten und Freiheitshelden, dass ihre Künstler es verschmäht haben sollten, ihren Siegern zu dienen; daher finden wir nun ein fortlaufende Reihe griechischer Künstler, welche in Rom arbeiteten, wahrscheinlich selbst dort ansässig waren. Sie beginnt mit Pasiteles, einem Griechen von der italischen Küste, der im Auftrage des Metellus für dessen Jupiterstempel die Statue des Gottes in Elfenbein arbeitete. Von diesem ausgehend lernen wir dann eine ganze Künstlerfolge kennen; denn auf noch vorhandenen Bildsäulen finden wir einen Stephanus, Schüler des Pasiteles, und einen Menelaos, Schüler des Stephanus genannt. Von ersterem ist eine männliche jugendliche nackte Figur in der Villa Albani, die eine sehr starke Hinneigung zum alterthümlichen Styl der griechischen Kunst verräth, worin sie mit manchen anderen Werken der Kaiserzeit, namentlich mit solchen, die für den Cultus bestimmt waren, übereinstimmt; Menelaos ist der Verfertiger einer berühmten Gruppe in der Villa Ludovisi (Figur 114), die sehr verschieden gedeutet wird, wahrscheinlich aber das Wiedersehen des Orest und der Elektra am Grabe des Agamemnon, das durch eine Stele angedeutet ist, darstellt. Im

Digitized by Google

Gegensatz zu so manchen glatten und kalten Copien griechischer Werke, mit denen unsere Museen angefüllt sind, sehen wir hier ein Originalwerk von grosser Zartheit und Innigkeit. Aus einer nicht unbedeutenden Zahl anderer griechischer Bildner, welche in Rom arbeiteten, hebe ich den Diogenes heraus, von dem am Pantheon Karyatiden (an welcher Stelle ist nicht klar) und Statuen des Giebels sich befanden, die vorzugsweise gelobt wurden. Höchst wahrscheinlich sind uns zwei dieser Karyatiden in Statuen des Vatican und des Palastes Giustiniani erhalten, die sich in allen Stücken als Copien der Karyatiden des Erechtheums zu erkennen geben. Ebenso arbeitete ein gleichzeitiger Künstler, Arkesilaos, das aus vielen Wiederholungen bekannte Bild der Venus Genetrix, welches für den von Cäsar dieser Göttin geweihten Tempel bestimmt war, nach einem griechischen wenigstens noch in einer attischen Terracotta erhaltenen Original. Man nahm auch nicht Anstand, griechische Werke selbst mit veränderter Bedeutung zu copiren, wie die auch in weiteren Kreisen durch Thorwaldsen's Nachahmung bekannte Darstellung des Spes beweist, welcher der Typus der Aphrodite nach altgriechischer Auffassung zu Grunde liegt. Diese Richtung finden wir auch bei Zenodorus, einem zu Nero's Zeit berühmten Künstler, von dem Plinius erwähnt, dass er zwei Becher mit getriebener Arbeit eines alten berühmten Meisters so geschickt nachgeahmt habe, dass kaum eine Verschiedenheit des Kunstwerthes zu bemerken war. Ausserdem zeichnete er sich durch Kolossal-

Fig. 114.



Orest und Elektra.

statuen aus. Für die Averner in Gallien verfertigte er in zehn Jahren die eines Mercur, welche alle früheren Statuen an Grösse übertraf, wie Plinius sagt, obgleich er so eben noch des 70 Ellen hohen Kolosses in Rhodus gedacht hat. Der Ruhm, den ihm diese Arbeit verschaffte, veranlasste Nero ihn nach Rom zu berufen und ihm die Anfertigung seines Kolossalbildes anzuvertrauen, welches auch wirklich vollendet, aber später, nach dem Tode des verhassten Tyrannen, dem Sonnengotte geweiht wurde. Man bewunderte die Arbeit an dieser ungeheuren Statue von hundert und neunzehn Fuss Höhe, aber man fand, dass die Kunst der Mischung des Erzes verloren gegangen war. Plinius (der ältere, der bekanntlich bei demselben Ausbruche des Vesuvs sein Leben einbüsste, welcher Herculanum und Pompeji begrub, und mithin Nero's Tod nur um wenige Jahre überlebte) schliesst sein Verzeichniss der Plastiker mit dem Zenodorus, und auch aus Inschriften und anderen Schriftstellern können wir nur eine geringe Nachlese späterer Künstlernamen halten. Unter ihnen verdienen namentlich Menophantos, der Künstler einer im Palast Chigi zu Rom befindlichen Venus, die aber der Inschrift zufolge nur eine Copie ist, und ausserdem Aristeas und Papias aus Aphrodisias hervorgehoben zu werden, welche die berühmten Centauren aus schwarzem Marmor, die sich im capitolinischen Museum befinden, verfertigten. Die Gruppe der letzteren, von welcher mehrere, zum Theil noch besser erhaltene Wiederholungen existiren, ist sehr geistvoll und anmuthig erfunden, sie stellt den Sieg des kleinen schelmischen Liebesgottes über das wilde Geschlecht der Centauren dar, und zwar ist der ältere der beiden bereits gefesselt und bittet den kleinen Peiniger um Schonung, indess der jüngere in voller Lustigkeit sich ergötzt an der Noth des Gefährten, ohne freilich zu ahnen, dass auch bereits auf seinem Rücken ein kleiner Amor sich lauernd niedergelassen hat. Uebrigens ist es mehr als unwahrscheinlich, dass Aristeas und Papias, Künstler aus der Zeit Hadrians, diese Gruppe erfunden, die Vergleichung ihres Werkes mit der weit schöneren Wiederholung im Louvre ergiebt deutlich, dass sie ein älteres, vermuthlich der alexandrinischen Zeit angehöriges Original copirten. Dies lehrt auch das Werk selbst, das mit grosser technischer Geschicklichkeit, aber auch mit ebenso grosser Eitelkeit und Prätension ausgeführt ist.

An welchem Orte die Hauptbildungsstätte dieser Meister war, wird uns nicht gesagt. Es ist wahrscheinlich, dass die alten Sitze der Kunst, Rhodus und besonders Athen, wo ja auch noch Jahrhunderte lang die bleibende Schule der Philosophie war, diesen Vorzug behielten. Indessen gab es ohne Zweifel auch griechische Künstlerfamilien, die sich in Italien ansässig gemacht hatten. Durchweg aber klingen die

Digitized by Google

Namen der plastischen Künstler, welche uns überliefert sind, auch jetzt noch griechisch, und wir dürfen daher in der Kunst der Kaiserzeiten nur eine Fortsetzung der griechischen Kunst des alexandrinischen Zeitalters erwarten. Selbst noch an einer Büste des Clodius Albinus oder Macrinus (im capitolinischen Museum) finden wir die griechische Namensinschrift eines Zenas.

Die nahe Verwandtschaft der römischen mit der vorhergehenden griechischen Kunst erschwert uns die Bestimmung des Alters mancher antiken Werke in unseren Museen. Nehmen wir die Porträtbilder und die zahlreichen Copien griechischer Werke aus, so sind in der That nur wenige, bei denen es ausser Zweifel ist, dass sie in römischer Zeit entstanden. Selbst so bedeutende Werke wie die Kolossal-Gruppe des Nil im Vatican, welche den Gott des Stromes liegend und von Kindern umgeben darstellt, können nicht mit völliger Sicherheit datirt werden. Die Gruppe ist in Rom an einer Stelle gefunden, wo wahrscheinlich ein Serapistempel stand. Da nun Aegypten bekanntlich erst unter Augustus den Römern unterworfen wurde und von da an als die Kornkammer Roms eine besondere Wichtigkeit erhielt, so trat erst mit dieser Zeit eine Veranlassung für solche Darstellung in Rom ein. Dass man aber diese Beziehung wirklich im Auge hatte, ergiebt sich daraus, dass an derselben Stelle auch die Statue des Tiberstromes von derselben Grösse und Lage, mit ähnlichen Umgebungen und Verzierungen aufgefunden ist. Beide vereint stellten also die Verbindung dieser für Rom wichtigen Ströme dar, und können daher sehr wohl unter Augustus entstanden sein; andererseits aber muss auch die Möglichkeit zugegeben werden, dass der Nil in früherer Zeit etwa in Alexandrien gearbeitet und später nach Rom entführt und in der angegebenen Weise verwendet sei. Jedenfalls besitzen wir in dieser Gruppe eines der vorzüglichsten Werke der antiken Sculptur. Der Flussgott ist in kolossaler Gestalt, von mächtiger Grossheit der Formen, liegend dargestellt, mit dem linken Arme auf einer Sphinx ruhend, das Haupt mit Wasserblumen bekränzt, in der rechten Hand Aehren und ein Füllhorn, das Zeichen der Fruchtbarkeit, die er über Aegypten verbreitet. Sechszehn Kinder umgeben ihn, einige klettern auf der riesigen Gestalt, andere spielen mit einem Krokodil und einem Ichneumon, eins hebt sich aus dem Füllhorn empor; alle sind mit kindlicher Anmuth und Naivetät belebt. Diese Kinder bezeichneten (nach einer Bemerkung des Plinius bei einer ähnlichen Gruppe in schwarzem Marmor) die Ellenzahl, bis zu welcher der Strom sich erhebt. Die entsprechende Gruppe des Tiberstromes befindet sich im Pariser Museum; auch sie ist noch sehr bedeutend, wiewohl der des Nils nachstehend. Diese ist in der That von vollendeter

Digitized by Google

Schönheit, die grandiosen Formen, die schöne Verbindung des Ernsten und Lieblichen, die Harmonie aller Theile machen sie zu einem Gegenstande verdienter Bewunderung. Ein anderes, ebenfalls sehr bedeutendes Werk, die sogenannte Thusnelda in Florenz (Fig. 115), können wir dagegen wegen des Gegenstandes mit voller Sicherheit der römischen Zeit zuschreiben. Denn in der Benennung dieser Statue ist wenigstens dies richtig, dass sie eine Deutsche vorstellt, freilich nicht eine einzelne Persönlichkeit, sondern etwa, wie man entsprechend vermuthet hat, eine Germania devicta. Es ist eine ausserordentlich edele, mehr als lebensgrosse Figur in trauernder Haltung, die vielleicht zum Schmuck irgend eines römischen Siegesdenkmals bestimmt war. Auch andere unzweifelhaft römische Sculpturen, manche Porträtstatuen, von denen noch zu sprechen ist, einige Darstellungen der Roma [1]) sind noch von grosser Bedeutung. Dies erregt denn bei vielen Statuen Zweifel, ob sie nicht auch der römischen Epoche angehören. Einige sehr angesehene Alterthumsforscher wollen sogar den Apoll von Belvedere, die Diana von Versailles und die Laokoonsgruppe dahinzählen, von denen wir den früheren Ursprung als wahrscheinlich annehmen. Gewiss aber darf man vermuthen, dass noch viele Statuen und Büsten unserer Museen, deren Ursprung uns unbekannt ist, in die Zeit des kaiserlichen Roms zu rechnen sind, während es auf eine genaue Feststellung weniger ankommt, da schon jenes Beispiel der Thusnelda zeigt, dass sich für einzelne Künstler und Werke das Geschick jener früheren Zeit noch erhalten hatte. Indessen dürfen wir daraus doch nicht schliessen, dass die Kunst im Ganzen auf gleicher Höhe geblieben sei. Jene Erzählungen von Zenodor und viele Stellen des Plinius und des Pausanias zeigen deutlich, dass man im Allgemeinen sich nicht mehr im Besitze der alten Kraft fühlte. Die Künstler suchten dem grossen Bedarf an Statuen mehr durch Nachahmungen als durch eigene Schöpfungen zu genügen; die Kunstfreunde glaubten ein sehr günstiges Urtheil zu fällen, wenn sie die Werke ihrer Zeitgenossen denen der Alten fast

Fig. 115.



Thusnelda.

[1]) Eine schöne Büste im Museum zu Paris.

Digitized by Google

gleichkommend, zwar gut, aber jenen nachstehend fanden [1]); sie unterschieden aber doch im Ganzen die Kunst ihrer Zeit von der alten, zum Nachtheile jener [2]).

So nahe diese römische Kunst der griechischen blieb, bildeten sich dennoch in ihr Eigenthümlichkeiten aus, welche wir dem römischen Geiste und Einflusse, wenn auch die Uebung der Kunst selbst fast nur in den Händen der Griechen blieb, zuschreiben müssen. Zuerst und vorzugsweise bemerken wir dies an den Porträts. Immer war hier die Ansicht der Römer von der der Griechen verschieden. Diese liessen anfangs, wie wir wissen, ikonische, auf Aehnlichkeit berechnete Porträtstatuen nur in seltenen Fällen zu, und liebten auch später noch, als ihre Kunst mit solchen freigebig wurde, die Natur zu idealisiren [3]). Ganz anders in Italien oder doch in Rom; hier spielte das Porträt auch im Familienleben seit alter Zeit eine bedeutende Rolle. Alle Nachrichten deuten darauf hin, namentlich jenes alte patricische „Recht der Bildnisse.“ In den Häusern des Adels bewahrte man im Familiensaal die Bildnisse der Vorfahren, in Wachs gearbeitet, in eigenen Schränken. Es waren blosse Masken, welche bei Begräbnissen der Familienmitglieder von Menschen, die in Grösse und Figur den darzustellenden Personen glichen und mit der diesen zukommenden Tracht bekleidet waren, getragen wurden, so dass die Ahnen gleichsam lebendig den Verstorbenen begleiteten, der ebenfalls durch eine geeignete Person in entsprechender Tracht und Maske vertreten war. Sie waren ohne Zweifel die Arbeit von Einheimischen [4]), bei der man nicht Kunstwerth, wohl aber Aehnlichkeit forderte. Diese alte römische Ansicht spricht Plinius ausdrücklich aus; die Kunst der Bildnisse sei erfunden, die Gestalten so ähnlich wie möglich auf die Nachwelt zu bringen. Deshalb tadelt er die Prunksucht, welche statt jener einfachen Bilder eherne schildförmig umrahmte Porträts und silberne Büsten mit unkenntlichem Unterschied der Züge aufstelle, die der Erbe zerschlage, der Dieb herabreisse. Nicht ihre eigenen Bilder, sagt er, sondern die ihres Geldes stellen sie auf. Er giebt der Schlaffheit seiner Zeitgenossen die Schuld; weil sie auch beim Leben nicht den Trieb fühlten ihren Namen bekannt

1) Plin. XXXIV. 52..: fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen.

2) Paus. VI. 21. *Ἀγάλματα τέχνης τῆς ἐφ᾽ ἡμῶν.*

3) So ist, um ein der römischen Zeit naheliegendes Beispiel anzuführen, noch die Porträtbüste des Demetrius Poliorketes (im Museum zu Paris) deutlich idealisirt, mit einer Grossheit der Form, welche an die Niobe erinnert. Waagen a. a. O. Th. III. S. 128.

4) Plin. 35, 3. Aliter apud majores in atriis haec erant quae spectarentur, non signa externorum aritifitum, nec aera aut marmora, expressi cera vultus singulis disponebantur armariis.

Digitized by Google

zu machen, weil sie kein Bild ihrer Seele hinterliessen, vernachlässigten sie auch das ihres Körpers [1]). Man sieht die Neigung sich in ganzer körperlicher Naturwahrheit auf die Nachwelt zu bringen, war hier eine erlaubte und ehrenhafte. Daher war es denn auch altitalischer Gebrauch, die Männer, denen man Ehrenbilder widmete, in ihrer Tracht, wie sie beim Leben sich gezeigt hatten, darzustellen. Griechisch sei es, sagt Plinius wieder, nichts zu verhüllen, römisch und dem Krieger angemessen, den Panzer anzulegen [2]). Daran zeigt sich denn die Verschiedenheit beider Nationen sehr deutlich; bei den Römern ein ehrbares bürgerliches Festhalten der gemeinen Wirklichkeit, bei den Griechen das Bestreben sie von ihren Schranken zu befreien. Später fand indessen die griechische Weise in Rom Eingang, man idealisirte die Porträts, oder zog andere Kunstwerke den unkünstlerischen Porträts vor. Dies ist es, wogegen der patriotische Zorn des Plinius gerichtet ist. Ohne Zweifel war dennoch die alte Neigung nicht so sehr verschwunden, wie er meint, denn wir finden in der grossen Zahl römischer Bildnisse in Statuen und Reliefs von bekannten oder unbekannten Personen die Richtung auf eine mehr detaillirte Naturtreue in allen Beziehungen wieder, im guten und im bösen Sinne. Ein hohes Interesse geben viele dieser Porträts durch den individuellen Charakter und durch die bedeutsamen Züge wichtiger Männer. Unsere Anschauung von der psychologisch so interessanten Geschichte der ersten Jahrhunderte des Kaiserreichs gewinnt durch diese bildliche Ueberlieferung ein erhöhtes Leben Mit Recht sind daher die Archäologen bemüht gewesen, diese ikonische Geschichte möglichst festzustellen und ihre Vollständigkeit zu sichern. Und auch in künstlerischer Beziehung finden wir darin den Beginn einer neuen Richtung. In manchen dieser ernsten Gestalten von Rednern und Senatoren, in den feinen oder treuherzigen Zügen des Gesichts, in der männlichen Haltung der geharnischten Fürsten, in der Matronenwürde oder in der Anmuth der edelen Frauen ist ein künstlerisches Durchdringen des Persönlichen erkennbar, das der römischen Kunst von

---

[1]) K. O. Müller, unser sonst so zuverlässiger Führer, nimmt (Handbuch §. 197. 1.) die Aeusserung des Plinius wohl zu allgemein, aus ihrem Zusammenhange gerissen, wenn er darin das Geständniss des Verfalls der Kunst im Allgemeinen finden will. Plinius (35, 2.) spricht nur von den Bildnissen, von der Verkehrtheit der Besteller, nicht von dem Ungeschick der Künstler. Mit Bildern der Athleten, mit dem Antlitze Epikurs schmücken sie ihre Räume, ... hi maxime qui se ne viventes quidem nosci volunt. Ita est profecto; artes desidia perdidit: et quoniam animorum imagines non sunt, negliguntur etiam corporum. Aliter apud majores etc. und nun kommt er auf die Ahnenbilder der Alten.

[2]) Graeca res est nihil velare, Romana ac militaris, thoraca addere. Plin. 34. 10.

Digitized by Google

ihren griechischen Lehrern nicht überliefert war. Der Sinn für die Subjectivität, für das wirkliche Leben mit seinen Schwächen und Sorgen, aber auch mit seiner Kraft und Wärme, ist erwacht. Indessen auch hier verstanden es die römischen Künstler nicht, diese neue Richtung durchzuführen, und die Mehrzahl ihrer Porträtstatuen befriediget uns keinesweges. Das poetische Element scheint aus ihnen gewichen und selbst die treue Nachahmung der Natur wirkt nachtheilig. Wenn man Züge auffasst, die in der steinernen Form ihr Leben und ihre tiefere Bedeutung verlieren, entsteht nothwendig etwas Starres und Rohes. Im Allgemeinen vermissen wir in diesen römischen Werken die Feinheit des griechischen Formensinns. Das Haar giebt nicht mehr den schönen Wechsel von breiten Massen und mässigen Schatten, es ist entweder dünn und oberflächlich angedeutet, oder zu detaillirt und gekünstelt, nach dem Gebrauch dieser späteren Zeit mit dem Bohrer ausgearbeitet. Auch in der Art der Gewandung erkennen wir oft den Römer; die Formen des Körpers treten unter dem Stoffe nicht mehr so deutlich hervor, oder sie zeichnen sich mit absichtlicher Nachahmung des griechischen Styls in glatten Flächen ab; die Falten sind tief, hart und scharf, oft schon unverstanden und conventionell. Selbst die Körperverhältnisse erscheinen, ohne Zweifel durch ein genaues Anschliessen an die Natur, schwerfällig; die Beine sind plump und ohne die feine, mässig detaillirte Gliederung, man bemerkt eine allzugrosse Länge des Oberleibes, welche noch heute in Italien häufig ist. Die Muskeln sind an männlichen Statuen oft mit einer rohen Uebertreibung, wie zur Darstellung einer gladiatorischen Kraft herausgearbeitet; die Züge nicht selten starr und gelangweilt. Bei alledem sind diese Bildnisse durch den Ausdruck derber, gesunder Kraft und durch eine gewisse bürgerliche Naivetät in der Regel noch erfreulich, und bei manchen bewährt sich auch der ererbte Formensinn der Kunst noch in edelster Weise.

Ueberaus gross muss die Zahl dieser Bildnisse, sowohl in ganzer Figur wie in Büsten gewesen sein. Besonders die Statuen der Kaiser, ihrer Familienglieder und ihrer Günstlinge wurden in Tempeln und Palästen, in den Säulengängen und Bädern, so wie auf den Märkten vielfältig aufgestellt, und wahre Anhänglichkeit oder furchtsame Schmeichelei verschaffte ihnen häufig eine Stelle in den Privathäusern. Unter den Antoninen wurde es sogar durch Senatsschlüsse verordnet, dass in jedem Hause ein kaiserliches Bildniss sein müsse. Auch auf Privatpersonen erstreckte sich dann die Sitte bildlicher Darstellung in weitem Umfange; in Häusern und Gärten und besonders auch auf Gräbern liebte man das eigene Bild oder das der Angehörigen zu sehen. Noch immer erhielten verdiente Männer die Ehre öffentlich aufgestellter

Digitized by Google

Statuen, und endlich ging man so weit, sie auch den Siegern in den Circusspielen und selbst beliebten Athleten zu gönnen. Auch auf uns sind denn solche Statuen und Büsten von bekannten und unbekannten Römern in grosser Zahl gekommen. Schon Plinius unterscheidet mehrere Klassen der Porträtsstatuen und die erhaltenen Denkmäler lassen uns diese Unterschiede wahrnehmen. Meistens waren sie bekleidet, entweder im Friedenskleide des Mantels (togatae) oder in voller Rüstung (thoracatae), wo dann die Künstler die Gelegenheit zu reicher Ausschmückung des Harnisches mit Bildwerk und Arabesken hatten. In anderen Fällen wurde das Bildniss idealisirt, zunächst in heroischer Gestalt, nackt und mit einem Speer; man nannte solche Statuen Achilleische. Bei weiblichen Statuen wählte man dann eine freiere, der griechischen Kunst nachgeahmte Bekleidung. Auch wurden wohl den Kaiserbildern und sogar den Frauen der kaiserlichen Familie die Attribute einer Gottheit gegeben, anfangs war dies in der Familie des Augustus nur eine künstlerische Sitte (Livia als Ceres und Muse in Paris, August als Jupiter mit dem Donnerkeil in Neapel), später wurde es, wie bei Commodus, von dem wahnsinnigen Hochmuthe der Imperatoren, die sich lebend göttliche Ehre erweisen liessen, gemissbraucht.

Unter der grossen Zahl römischer Bildnisse gehören die, welche aus der Lava von Herculanum heraufgebracht sind, zu den vorzüglichsten. Darunter befinden sich zwei Reiterstatuen, welche die Herculaner ihrem Wohlthäter, dem Marcus Nonius Balbus und seinem Sohne errichtet hatten, wahrscheinlich schon unter August's oder Tiber's Regierung. Nächst den Pferden vom Parthenon und jenen Pferden, welche auf der Vorhalle der Marcuskirche zu Venedig aufgestellt sind, und über deren, ohne Zweifel griechischen, Ursprung völlig genaue Daten fehlen, nehmen die dieser Reiterstatuen in der Bildung des Rosses unter allen antiken Werken den ersten Rang ein. Ausser ihnen ist uns nur noch eine Reiterstatue erhalten, die des Marc Aurel auf dem Capitol, welche aber jenen bei Weitem nachsteht[1]). Auch die Bildnisse der Frauen aus der Familie des Nonius (im Museum zu Neapel) sind noch sehr vorzüglich; sie werden aber noch übertroffen durch die berühmten Herculanerinnen im Museum zu Dresden (Fig. 116), welche man früher als Vestalinnen bezeichnete, in denen man aber jetzt Porträts vornehmer Römerinnen, vielleicht aus der Familie der Cäsaren vermuthet[2]). In der züchtigen und anmuthigen Haltung der Körper-

---

[1]) Ganz anderer Meinung ist zwar Hirt a. a. O. S. 326, welcher jene venetianischen Pferde „mit dem edlen Rosse des Marc Aurel in keiner Beziehung vergleichbar findet.“ S. dagegen die ausführlichen Erörterungen bei Cicognara storia della scultura. tom. VI. p. 360.

[2]) Hirt a. a. O. S. 419. K. O. Müller §. 421. Note 8.

Digitized by Google

Fig. 116.



Herculanische Porträtstatue in Dresden.

formen, welche durch das weiche, vermöge eines natürlichen Motivs festangezogene Gewand wenig verhüllt werden, in der Behandlung der Gewänder selbst sind diese Figuren, besonders die eine derselben, der schönsten Zeit würdig. Nicht minder ausgezeichnet ist eine unter dem Namen der Clytie bekannte Büste des brittischen Museums, die indessen ihren Namen mit Unrecht trägt. Die Büste entwickelt sich aus einem Kelch von Blättern, in denen man eine Andeutung der Sonnenblume, in welche jene Nymphe nach der Erzählung Ovids verwandelt wurde, zu finden glaubte, gewiss aber ist jener Blätterkranz nur als ein künstlerisches Motiv, dergleichen sich schon auf griechischen Vasen findet, aufzufassen und die Gesichtszüge lassen uns das Porträt einer vornehmen Römerin wahrscheinlich aus der ersten Kaiserzeit erkennen, an welchem sowohl die Behandlung des Nackten als der edel schmerzliche Ausdruck von hoher Schönheit sind. Endlich sind unter den weiblichen Statuen die beiden sitzenden der älteren und jüngeren Agrippina, eine im

Fgi. 117.



Die ältere Agrippina im Capitol.

Museum zu Neapel, die andere im capitolinischen Museum zu erwähnen (Fig. 117). Letztere ist jene ältere Agrippina, die Gemahlin des Ger-

Digitized by Google

manicus, welche mit den weiblichen Tugenden einer Gattin und Mutter soviel männlichen Muth verband, um den aufrührerischen Legionen zu imponiren, und deren Schicksal uns Tacitus so rührend geschildert hat. Ihre Würde und das Gefühl ihrer hohen Abstammung war nicht ohne Stolz, der dazu beitrug, ihre späteren Jahre zu verbittern. Alle diese Eigenschaften erkennen wir an diesem Bildniss in der schönen kräftigen Gestalt, in der vornehm leichten und sicheren Haltung des Körpers, in dem festaufblickenden Gesichte. Die neapolitanische Statue übertrifft die römische noch in Grossartigkeit. Uebrigens stehen die idealisirten Porträtbilder den bekleideten nach; die individuellen Züge des Kopfes contrastiren denn doch gewöhnlich mit den heroischen Formen des Körpers. Beispiele dieser Art sind die heroische Statue des Agrippa im Palast Grimani in Venedig und die sitzende des Nerva im Vatican, an welcher das Gewand wie am Jupiter geworfen ist. Unter den bekleideten sind die mit der Toga verhüllten gewöhnlich edler und besser, als die im Harnisch. Bei jenen ist an den Werken aus der früheren Kaiserzeit die Gewandbehandlung von grosser Schönheit, wie z. B. an dem in Capri gefundenen Tiber im Louvre und an den Statuen der augustischen Familie im Lateran. Die Harnische der gerüsteten Statuen sind so gearbeitet, dass man die Formen des Körpers und selbst der Muskeln darunter erkennt, wie man es auch an den zahlreichen erhaltenen Metallpanzern sieht; sie bedecken die Brust und den Rücken, sind an den Seiten durch Scharniere zusammengehalten und unten nach der Form des Leibes rund zugeschnitten. Von dem Panzer fallen Lederstreifen mit Metall besetzt über die Schenkel und auf die Schultern herab, offenbar zur Sicherung gegen Hieb und Stoss; unter ihnen tritt das Untergewand in Form eines Hemdes hervor. Die Füsse sind mit Halbstiefeln bekleidet. Die ganze Tracht hat etwas Componirtes und Schwerfälliges; dazu kommt, dass (sei es wegen der Würde des Fürsten oder weil die Künstler der undankbaren Aufgabe noch etwas von freier Erfindung beizugeben wünschten) der Harnisch oft übermässig reich, mit ganzen Figuren im Relief geschmückt ist. Indessen besitzen wir auch von dieser Klasse noch sehr bedeutende Werke, namentlich in dem Augustus des Museums zu Berlin (früher in der Sammlung Pourtalès) einer der schönsten römischen Porträtstatuen, an welcher der Panzer mit den Figuren einer Minerva in nachgeahmt alterthümlichem Styl und zweier Victorien in feinem, flachem Relief geschmückt ist, und in der noch vor wenigen Jahren in Prima Porta gefundenen Statue desselben Kaisers im Vatican, die aber der ersteren nachsteht. Bei Porträtstatuen folgte man dann auch stets der Mode; so finden wir die Männer bis auf die Zeit Hadrians ohne, nach dieser mit einem Bart dargestellt. Bei den

Digitized by Google

Frauen ist die Tracht des Haares noch wechselnder, bald wellenförmig gekämmt, bald hoch aufgethürmt. Manchmal erkennt man Aufsätze von falschem Haar und an einigen Büsten später Zeit sind dieselben von farbigem Marmor und zum Abnehmen eingerichtet.

Unter Hadrian ging aus der Neigung für das Porträt noch eine Gestalt hervor, welche sich an den Kreis griechischer Ideale nicht unwürdig anschliesst, man kann fast sagen, denselben erweitert. Antinous, ein schöner Jüngling aus Bithynien, der in die Nähe und Gunst dieses Kaisers gekommen war und ihn auf der Reise in Aegypten begleitete, ertrank hier auf eine räthselhafte Weise im Nil. Man sagte, dass er sich für seinen Herrn geopfert, um eine unheildrohende Weissagung durch seine Stellvertretung abzuwenden. Die Dankbarkeit für diese Hingebung oder der Schmerz über den Verlust des Lieblings veranlasste den Kaiser, sein Andenken mit leidenschaftlicher Verehrung zu feiern. In Aegypten selbst baute er ihm zu Ehren eine Stadt, Antinoe, mit Beziehung auf seine Heimath im griechischen Styl; an vielen Orten liess er ihm Tempel errichten, und die Künstler mussten ihm die Züge des Lieblings, mehr oder weniger idealisirt, oft mit den Attributen des einen oder anderen Gottes, in unzähligen Darstellungen wiederholen. Eine grosse Zahl dieser Statuen oder Büsten ist uns erhalten und mehrere derselben nehmen einen hohen Rang unter den Werken des Alterthums ein [1]). Die Bilder des Antinous sind leicht kenntlich an der niedrigen, zum Theil von Locken verdeckten stark vortretenden Stirn, den tiefliegenden Augen und gesenkten Brauen, dem eigenthümlich vollen Kinn und Munde. Sie geben sehr entschieden den Ausdruck eines jugendlichen Wesens, das mit allem ausgestattet, was zum Genusse des Lebens auffordert und berechtigt, in der Fülle seiner Kraft und Schönheit von einer sanften Schwermuth tief ergriffen ist [2]). Sie erinnern einigermaassen an manche Darstellungen des Bacchus, nur dass bei diesem die Schwermuth immer mit einem weichlichen Zuge

---

1) Der berühmte Maler Poussin erklärte die unter dem Namen des Antinous bekannte Statue des Belvedere im Vatican geradezu für ein Muster der Schönheit, die Richtigkeit dieser Würdigung ist aber schon von Winckelmann bestritten.

2) Einige glauben die Neigung des Hauptes, welche sich an mehreren Bildsäulen des Antinous, namentlich an der im Capitol findet, auf eine bestimmte Situation beziehen zu müssen, indem sie sich denken, dass der Künstler den Jüngling in dem Augenblicke seiner Weihung darstellen wollte, wo er (wie Goethe's Fischer) starr auf die Wellen blickt, die ihn aufnehmen sollten. Welcker, das akad. Kunstmuseum S. 53. Ich glaube auch in dieser Bewegung des Hauptes nur den Ausdruck einer melancholischen Schwärmerei, welche im Zeitalter des Antinous schon weit verbreitet war und in diesem Jüngling sich besonders ausgebildet haben mochte, vielleicht etwas stark ausgedrückt, zu erkennen.

Digitized by Google

in Verbindung steht, während hier die Formen des Gesichts und noch mehr des Körpers, namentlich die fast übertrieben breite und starkgewölbte Bildung der Brust, etwas sehr Kräftiges haben, etwa wie ein junger Hercules. Dadurch wird jener Zug des Schmerzes ernster und ergreifender. Wenn auch durch eine bestimmte Persönlichkeit entstanden, gewann diese Gestalt durch die häufige Behandlung eine ideale Bedeutung, und es lässt sich nicht verkennen, dass sie nicht ohne eine eigenthümliche Poesie war. Freilich ist es nicht mehr die frische der griechischen Zeit, sondern die sentimentale des ermattenden Alters. Es spricht sich darin ein der damaligen römischen Welt höchst natürliches Gefühl der Krankheit bei dem Besitze voller, äusserlicher Kraft, der Hoffnungslosigkeit mitten im Genusse aller irdischen Güter aus. Ganz neu war freilich weder dieser Gedanke, noch der Ausdruck desselben. Alle Züge, welche dazu dienten, gehören schon der griechischen Idealbildung an, die jugendlich bedeckte Stirn, das beschattete Auge, die volle Rundung der Lippen und des Kinns, der kräftige Bau des Körpers; auch in dieser ist daher schon ein Anklang jenes schwermüthigen Zuges. Aber dort gehörte er nur der Schönheit an, er war ein sanfter Hauch, der dieselbe belebte, und hatte seinen Reiz und seine Bedeutung gerade darin, dass er nur dem Beschauer fühlbar war, die ruhige Seligkeit des Gottes nicht trübte. Hier aber tritt die Schärfe des Porträts, das persönliche Bewusstsein hinzu und giebt dieser Schwermuth eine tiefere Betonung. Wenn also auch nicht ganz neu, war der Gedanke dieser Gestalt doch eine selbstständige Reproduction des Früheren; ein Beweis, dass die künstlerische Kraft noch nicht ganz erloschen war, freilich aber auch, dass sie ihr Erlöschen nahe fühlte. Zu den schönsten Köpfen des Antinous gehören einer im Vatican, zwei in Paris (besonders der aus der Villa Mondragone) und das berühmte Relief aus der Villa Albani, zu den besseren Statuen die kolossale als Bacchus im Museum des Lateran und die als Mercur im Capitol.

Ebenso wie in der Auffassung des Porträts zeigt sich eine entschiedene Eigenthümlichkeit der römischen Kunst in der Behandlung des Reliefs. Es ist nicht mehr jene einfache Darstellungsweise der griechischen Kunst, wo sich jede Gestalt vollständig von der anderen sondert und ihren Profilumriss scharf darstellt, vielmehr stehen, ähnlich wie auf den etruskischen Aschenkisten, die Figuren dicht ineinander gedrängt, einzelne ganz vorne, andere entfernter und theilweise von den vorderen verdeckt. Schon dadurch kommt etwas Unruhiges in die Composition, und die vorderen Hauptfiguren treten dann auch, sei es um ihre Handlung deutlicher zu machen oder aus römischer Vorliebe für das Gewaltsame und Effectvolle, stark und in heftiger Bewegung

Digitized by Google

heraus. Wann sich diese Behandlungsweise gebildet, ist schwer zu sagen, weil es uns an beglaubigten Monumenten fehlt. Hauptsächlich finden wir sie in den Sarkophagen, aber auch an den arabeskenartigen Sculpturen der Gebäude macht sich die Neigung zum Reichen und Ueppigen, zum rund und voll hervortretenden Schmucke geltend. Eines der ältesten unter den grösseren historisch beglaubigten Reliefs ist das Postament einer Bildsäule Tibers mit den allegorischen Figuren von vierzehn asiatischen Städten, welche sie ihm aus Dankbarkeit für ihre Wiederherstellung nach einem Erdbeben widmeten. Die Gestalten zeigen sich hier ganz von vorn; sie sind durch keine Handlung verbunden, eine Beziehung unter ihnen war durch die Aufgabe nicht geboten, aber dennoch hätte man sie in guter griechischer Zeit lieber im Profil dargestellt und dadurch ihre Vereinzelung aufgehoben. Am Triumphbogen des Titus ist auf dem Friese der mit der Pompa triumphalis verbundene Opferzug noch sehr vortrefflich dargestellt. Die Figuren zeigen sich einzeln und in ruhiger Haltung, die Stiere ganz im Profil, die menschlichen Gestalten dagegen meistens, ohne dass man den Grund ersieht, mehr nach vorn gewendet. Auf den inneren Wänden des Bogens, wo der Triumphzug selbst, der Kaiser auf seiner Quadriga, die Träger mit dem erbeuteten Geräthe des Tempels von Jerusalem, abgebildet ist, finden wir schon die Eigenthümlichkeiten des römischen Styls, unruhiges Gedränge, geringere Schönheit in den Linien, aber beides noch mässig. Die Ueberreste am Forum des Domitian zeigen einen ähnlichen, immer noch edelen Styl, und die Medaillons, welche von dem Triumphbogen des Trajan an den des Constantin übergegangen, sind sogar von grosser Schönheit. Dagegen tritt das Charakteristische der römischen Weise an den umfassenden und übrigens sehr vortrefflichen Sculpturen der Trajanssäule schon stärker hervor, obgleich ihre Form gerade diese Eigenthümlichkeiten nicht begünstigte. Sie geben den Hergang sehr lebendig und verständlich, Gestalten und Bewegung sind charakteristisch und ungekünstelt, bei einzelnen ist sogar die Innigkeit des Ausdrucks gelungen. Aber von jener griechischen Idealität ist jede Spur verschwunden, und die Anordnung geht oft weit in den Hintergrund, sie erhebt sich nach einer unausgebildeten Perspective. Es ist dies hier indessen weniger störend, weil es dem Darsteller offenbar mehr auf Wahrheit als auf Schönheit ankam; die Kriegsthaten seines Helden bedrängen ihn; er hilft sich so gut er vermag.

Völlig ausgebildet ist das Princip des römischen Reliefstyls auf den bekannten in so grosser Menge auf uns gelangten Sarkophagen. Die meisten derselben sind allerdings nicht von bedeutendem Kunstwerthe, sie verdankten mehr der Pietät und der Sitte als der Kunstliebe ihre

Digitized by Google

Entstehung; auch stammen sie nicht aus der besten Zeit der römischen Kunst. In den letzten Jahrhunderten der Republik und im Anfange der Kaiserzeit wurden die Leichen verbrannt; erst unter den Antoninen wurde wieder die ältere Sitte der Beerdigung und der Gebrauch die Särge mit Bildwerk zu schmücken allgemeiner. Die Darstellungen auf denselben haben mehr oder weniger Beziehung auf den Verstorbenen. Oft finden wir bloss sein Brustbild von Genien gehalten neben architektonischen Verzierungen, öfter jedoch grössere Compositionen. Manchmal sind es Darstellungen aus dem Leben des Verstorbenen, etwa seiner Vermählung, oder des Triumphs, dessen Ehre ihm zu Theil geworden, oder auch wohl des Gewerbes, durch das er seinen Wohlstand begründet; so im Vatican ein Grabmonument mit der Darstellung einer Messerschmiede. Die grosse Mehrzahl der Sarkophage dagegen enthält mythologische und zwar griechisch-mythologische Gegenstände mit sehr verschiedenen Beziehungen. Manchmal scheint irgend eine Aehnlichkeit der Person oder der Schicksale des Verstorbenen mit einem mythologischen Hergange dabei die Wahl geleitet zu haben, öfter aber die Beziehung auf ein zukünftiges Leben oder auch bloss auf das allgemeine Loos des Todes; nicht selten suchte man mehrere solche Beziehungen zu verbinden. Gewiss war man auch in den Anspielungen auf den Verstorbenen nicht erfinderisch, sondern wählte aus den, gewöhnlich wohl nur zum Verkauf gearbeiteten Särgen, den passendsten aus. Grabgedanken lagen diesen Darstellungen wohl immer zum Grunde, wenn auch oft weniger trübe, und gern mit einer versüssenden, zärtlichen Nebenbeziehung. Den Tod selbst in seiner abschreckenden Gestalt, etwa als Skelett, hinzustellen, lag bekanntlich dem Sinne der Alten ziemlich fern; es finden sich einige Male auf Grabmälern Skelette mit einem darüber schwebenden Schmetterling, dem Bilde der entweichenden Seele, die aber nicht als Personificationen des Todes aufzufassen sind. Vielmehr wurde der Todesgenius unter dem Bilde des Schlafes als ein schöner, sich müde auf die gesenkte Fackel stützender Jüngling dargestellt und oft an Särgen angebracht. Ueberhaupt dachte man sich gern den Tod als sanften Schlummer und den Entschlummerten von freundlichen Gottheiten beschützt. So finden wir oft den Besuch der Luna bei Endymion, noch häufiger Bacchus, welcher der von Theseus verlassenen, schlummernden Ariadne naht. In den Armen einer liebenden Gottheit, so dachte man, wird der Entschlafene wieder erwachen. Viele Darstellungen scheinen sich bloss auf den Kampf und die Leiden des Lebens oder das Plötzliche des Todes zu beziehen. So die Niobiden, die Kämpfe der Centauren und Lapithen oder der Amazonen, die Geschichte des Actäon, welchen die Hunde der Diana zerfleischen, die

Digitized by Google

des Hippolyt und der Phaedra, endlich auch der Muttermord des Orestes. Andere Gegenstände sind deutlichere Anspielungen auf das plötzliche Entreissen des Geliebten aus der heiteren Welt. So vor Allem der Mythus der Proserpina, welche der Gott der Unterwelt gewaltsam von der mütterlichen, grünenden Erde fortführt. Wir finden ihn überaus häufig behandelt und mit der Entführung die Rückkehr der Entführten verbunden. Auch der Raub der Töchter des Leucippus durch die Dioskuren ist dargestellt, also mehr im Allgemeinen die Entführung als Symbol des Todes. Auf anderen Sarkophagen finden wir die Fabel des Protesilaos, welcher zuerst unter den Griechen vor Troja fiel, und dessen junge, ebenvermählte Gattin von den Göttern seine Rückkehr auf drei Stunden erlangte. Man versteht die Hinweisung auf eine Hoffnung des Wiedersehens, vielleicht auch eine Beziehung auf eine frühzeitig getrennte glückliche Ehe. Verwandt ist die Geschichte der Alceste, die einige Male vorkommt. Dahin gehört denn auch die besonders beliebte Darstellung des Meleager, den bekanntlich nach der Sage seine eigene Mutter im Zorn über den Tod ihrer Brüder hinopferte, indem sie das verhängnissvolle Holz, an dessen Dauer sein Leben geknüpft war, den Flammen übergab. Die Verbindung von Geburt und Tod, die Natur, welche uns entstehen und vergehen lässt, schien durch diese Sage versinnlicht. Als eine Anspielung auf frühzeitigen Untergang, auf heisse Klage der Ueberlebenden galt der häufig gefundene Tod des Adonis. Der Wettlauf des Pelops soll wohl, wie die öfter vorkommenden Circusspiele bloss auf den Wettlauf des Lebens, auf Sieg und Untergang, oder auf die Leichenfeier, bei welcher solche Spiele stattfanden, hindeuten. Die Jahreszeiten, deren Personificationen auf einigen Särgen stehen, erinnern zuweilen wohl nur an den unabwendbaren Ablauf der Zeit, stehen jedoch auch mit dem Gedanken der Wiederkehr in Verbindung. Ueberaus häufig sind Darstellungen aus dem Kreise des Bacchus, an dessen Mythen sich zum Theil vielleicht in Verbindung mit den Mysterien, jedenfalls in weiterer poetischer Ausbildung die Gedanken einer wiedererweckenden göttlichen Kraft und eines seligen Freudenlebens knüpften. Auch Hinweisung auf Lohn und Strafe finden sich, z. B. die Darstellung der Unterwelt mit ihren Büssern. Endlich sind auch die Prometheusdarstellungen zu erwähnen, die den Gedanken enthalten, dass der Mensch aus einem sterblichen und einem unsterblichen Theile bestehe [1]).

Ohne Zweifel war die Sitte dieser mythologischen oder allegorischen

---

[1]) Vgl. mit dieser Uebersicht den Aufsatz von E. Petersen in den Annali dell' instit. XXXII. 348 ff.

Digitized by Google

Darstellungen auf den Särgen keine griechische, sie deutet vielmehr auf die Verwandtschaft mit den Etruskern hin. Sehr merkwürdig ist es daher, dass beide, die Etrusker und die Römer sich hier in ganz verschiedenen Sagenkreisen bewegen. Bei den Etruskern, wie wir sahen, herrschten die heroischen Sagen vor; bei den Römern sind es die mehr mystischen und allegorischen Lehren. Beiden gemeinschaftlich ist die ernste Rücksicht auf den Tod und zugleich dass sie den Trost nicht in ihren einheimischen, sondern in griechischen Traditionen suchen. Ihre eigene italische Richtung war zu sehr eine praktische, die der Griechen eine geistigere. Auch hatte wohl das Fremde einen höheren, geheimnissvollen Reiz, etwas das einer Offenbarung ähnlich sah.

Der künstlerische Werth ist bei der Mehrzahl dieser Sarkophagsculpturen ein ziemlich geringer, sie wurden ohne Zweifel fast fabrikmässig gearbeitet, und manche Erben mögen der Anforderung des Anstandes gern mit geringen Kosten genügt haben. Auch mag gerade die allegorische Tendenz des Gegenstandes, der Wunsch, recht Vieles, was der Deutung günstig war, in die Darstellung hineinzubringen, zu der Häufung der Figuren mitgewirkt haben. Dennoch ist der Styl, in welchem sie sich völlig gleich bleiben, bemerkenswerth, um so mehr, als die spätere Zeit, denen diese Monumente angehören, nicht erfinderisch war, und also gewiss nur der Anleitung folgte, welche ihr das Augusteische Alter hinterlassen hatte. Vergleichen wir diese Eigenthümlichkeit des römischen Reliefs mit der, welche wir am Porträt wahrnehmen, so kommen beide wohl aus einer Wurzel, aus der Richtung des Sinnes auf eine praktische Wirklichkeit, aber offenbar zeigt sich diese Richtung in dem Style des Porträts noch günstiger, weil sie sich dabei ohne Verletzung künstlerischer Gesetze an die derbe Natur anschliessen konnte, während der Reliefstyl in seinen strengeren Anforderungen mit dieser Sinnesweise nicht wohl vereinbar war.

Vortheilhafter als an den grösseren Reliefs zeigt sich die römische Kunst an den kleineren Arbeiten verwandter Art, an Münzen und geschnittenen Steinen. Die Münzen aus der Zeit der Republik sind sämmtlich noch ziemlich roh, selbst denen der kleineren Städte Grossgriechenlands nachstehend. In der Zeit des Cäsar und im ersten Jahrhunderte der Kaiser wetteiferten sie dagegen an Eleganz mit den griechischen und sind namentlich in der Porträtbildung der Kaiser von grosser Vollendung. Vielfältig geübt und sehr beliebt war die Steinschneidekunst, und die bedeutendsten Arbeiten dieser Art, welche uns erhalten sind, rühren zum Theil aus dem ersten Jahrhundert der Kaiserherrschaft her. Einige darunter sind mit dem Namen des Dioskurides, der den Siegelring des Augustus geschnitten hatte, be-

Digitized by Google

zeichnet, jedoch ist die Zuverlässigkeit dieser Inschrift bezweifelt. Die drei grössten Cameen (der Wiener, der Pariser und der Niederländische) gehören ebenfalls hierher, indem sie die Verherrlichung des August, des Tiber und des Claudius darstellen; sie sind sehr figurenreich und mit äusserster Sorgfalt und Geschicklichkeit behandelt. Der Profilstyl ist aber auch hier nicht beibehalten, und in der Schönheit der edlen Form stehen diese Arbeiten den ähnlichen, aber kleineren Steinen aus der Ptolemäerzeit nach.

Nachdem wir nun die einzelnen Gattungen der Sculptur betrachtet, werfen wir noch einen Blick auf die Verbindung dieser Kunst mit den Einrichtungen des praktischen Lebens. Es ist dies nicht bloss zum Verständniss antiken Lebens, sondern auch für viele der uns erhaltenen Bildwerke ein wichtiger Gesichtspunkt. Die plastischen Werke in unseren Museen sind losgelöst von ihrer einstigen Umgebung, für welche sie berechnet waren, und manche derselben können kalt und ausdruckslos, ja sogar unverständlich und sonderbar erscheinen, so lange man nicht versucht, sie an ihren ursprünglichen Ort zurückzudenken. Ein solcher Vorwurf ist einer in Neapel befindlichen, in einem Delphin, der mit den Windungen seines hoch erhobenen Schwanzes einen Amor umschlungen hält, bestehenden Gruppe gemacht, die aber sofort sehr natürlich und anmuthig erscheint, sobald man sie in ein Wasserbassin hineingesetzt denkt, sodass nun der Delphin mit dem Amorknaben kopfüber nach der Weise dieses Thieres in's Wasser zu schiessen scheint. Unter den uns erhaltenen Werken römischer Kunst, die in ihrer grossen Mehrzahl aus den Häusern und Villen vornehmer Römer stammen, sind nicht wenige, namentlich Satyrn und Silene, die an Brunnen und Bassins aufgestellt waren und zum Theil die sinnigsten oder witzigsten Motive zeigen. Nur selten, nämlich nur in Pompeji und auch hier nur in einzelnen Fällen sind wir so glücklich, diese sinnige Verbindung von Statue und Localität unmittelbar vor Augen zu haben, ein besonders hübsches Beispiel bietet eine kleine Gartenanlage eines pompejanischen Hauses, wo Statuen und Statuetten von Thieren, von Satyrn und Panen in verschiedenen Situationen, der eine tanzend, der andere seinem Kameraden einen Dorn aus dem Fusse ziehend u. dgl., in anmuthiger Weise die grüne Fläche des Rasens beleben. Aber viele Statuen unserer Museen, z. B. Satyre, deren Schläuche zum Zweck der Wasserleitung durchbohrt sind, zeigen noch deutliche Spuren ihrer ursprünglichen Zusammengehörigkeit mit einer entsprechenden Localität, und bei anderen lässt sie sich leicht errathen. Das Bedürfniss nach künstlerischer Gestaltung des Lebens war allgemein verbreitet, auch die ganze Mannigfaltigkeit der Geräthe des täglichen Lebens giebt davon Zeugniss, und selbst

Digitized by Google

Geräthe, die sich scheinbar aller künstlerischen Bildung entziehen, wie die Gewichtstücke, durften nicht zurückbleiben, man bildete sie sehr oft als menschliche Köpfe, als Eicheln oder in anderen Formen. Zwar haben die Geräthe der römischen Zeit, die namentlich durch die pompejanischen Ausgrabungen in grosser Anzahl zu Tage gefördert sind, nicht mehr die ernste, strenge oder einfache Schönheit, die den Geräthen der besseren griechischen Zeit eigen ist, vielmehr sind freie and naturalistische Motive beliebt, wie wenn man den Schaft des Candelabers als Rohrstengel oder Baumstamm bildet, in dessen Zweigen die Lampen wie Früchte hängen, während er früher nur als kannellirte Säule gestaltet wurde, oder wenn die früher gerade gehaltenen Füsse des Dreifusses geschweift und mit reichen Verzierungen bedeckt wurden, allein trotz aller Zeichen einer schon luxuriirenden Kunst und Sitte bleibt die Anmuth und der Erfindungsreichthum in diesen Producten des Handwerks bewundernswerth, und wir bemerken auch jetzt noch, dass im antiken Handwerk ein künstlerischer, schöpferischer Trieb lebte, der dieses selbst aus der Mühe eines bloss mechanischen Thuns, das Leben aber, für dessen Verschönerung es arbeitete, aus der kahlen und nüchternen Armuth der blossen Zweckmässigkeit heraushob.

Die äussere Geschichte der Sculptur während dieser Periode schliesst sich eng an die der Baukunst an. Vielleicht wurde sie bei der unbedingten Anerkennung des griechischen Styls nicht so schnell wie die Architektur von römischen Eigenthümlichkeiten modificirt. In beiden Künsten aber treten diese gleichzeitig um die Zeit des Titus sichtbar hervor, wenn es nicht ein blosser Zufall ist, dass wir an dem Triumphbogen dieses Kaisers sowohl das römische Kapitäl als den römischen Reliefstyl zum ersten Male antreffen. Selbst bis Hadrian blieb die Kunst sich gewiss im Wesentlichen gleich. Die Gunst dieses Kaisers berührte vielleicht die Plastik noch mehr als die Baukunst; in jeder Weise wollte er sie in Thätigkeit setzen. In dem von ihm hergestellten Tempel des olympischen Jupiters in Athen liess er die Statue des Gottes in kolossaler Grösse und zwar nach alter Weise von Gold und Elfenbein errichten. Auch sonst bedachte er diese alte Heimath der Künste und Wissenschaften. Noch reicher schmückte er Rom und besonders seine ausgedehnte tiburtinische Villa mit plastischen Werken. Nicht unwichtig war es dabei, dass er den Formen aller Zeiten gleich geneigt schien, den ägyptischen Styl ebenso begünstigte, wie den griechischen. Wenigstens in künstlerischer Beziehung hatte er es auf eine Verschmelzung der Nationalitäten abgesehen; Antinoe wurde mitten unter ägyptischen Städten im griechischen Style gebaut, in Italien umgab er

Digitized by Google

sich mit Monumenten ägyptischer Art. Eine solche Verschmelzung wird immer eine Einbusse des Charakteristischen zur Folge haben. Seine griechischen Künstler konnten nicht umhin, die starren Formen der ägyptischen Gottheiten etwas zu beleben und brachten dadurch Mischlinge hervor, wie wir sie in unseren Museen nicht selten finden, in denen gerade das was jenen Gestalten unausgebildeter Individualität eine Bedeutung verlieh, die architektonische Strenge, fehlt. Dabei mussten sie aber doch mit den ägyptischen Künstlern in der Glätte der Politur und der Linien wetteifern, weil dies dem oberflächlichen Blicke zunächst auffiel, und gewöhnten sich dadurch an eine Weichlichkeit der Form, welche bei den Gestalten griechischer Herkunft nur als eine leere Eleganz erschien. Auch mochten Theorien darauf einwirken; unter dem Einflusse eines Verehrers des Alterthümlichen wird man das Grossartige einfacherer Formen erkannt haben, das aber nun, da es nicht mehr aus der Gesinnung hervorging, nur auf Kosten der Lebenswahrheit und Wärme erstrebt werden konnte. Hierzu kam endlich noch die Eile des kaiserlichen Gönners, welche Oberflächlichkeit und Manier begünstigte. Bei den Porträts gefiel man sich zwar in immer genauerer Naturnachahmung; allein in Verbindung mit jener Eleganz konnte auch diese der geistigen Darstellung nur nachtheilig sein. Es häuften sich also ungünstige Umstände und dieser letzte Aufschwung der Kunst, welcher wirklich noch die Gestalt des Antinous hervorbringen konnte, war nicht von nachhaltiger Wirkung. Er diente nur dazu, das Stylgefühl abzutödten und das Auge durch eine gleichbleibende Eleganz zu ermatten. Dennoch haben wir auch nach Hadrian aus der Zeit der Antonine noch einige sehr vortreffliche Porträts. Unter ihnen ist die schon erwähnte Reiterstatue des Marc Aurel das bekannteste und grösseste; ein noch immer sehr tüchtiges Werk, wenn auch von etwas schweren und geistlosen Formen. Dagegen stehen die Reliefs an der Säule des Marc Aurel denen der Trajanischen schon weit nach. Von Commodus finden sich noch gute Büsten, erst gegen die Zeit des Septimius Severus wird der Verfall der Plastik ein unläugbarer.

Digitized by Google

Fünftes Kapitel.

Die Malerei bei den Römern.

Auch in der Malerei traten die Römer wie in der Sculptur die Erbschaft der griechischen Kunst ganz unbedingt an, und wir finden nicht, dass sie einen einheimischen Styl von dem hellenischen unterschieden. Gleich anfangs werden mehr oder weniger bedeutende Maler griechischen Ursprungs genannt und ihre Werke in ähnlicher Weise wie die älteren beschrieben. Um die Zeit des Julius Cäsar war Timomachus von Byzanz beliebt, und zwei Bilder von ihm, ein Ajax, im Wahnsinne trauernd und über seinen Selbstmord nachdenkend, und die Kindermörderin Medea [1]) von Mitleid und Zorn bewegt, haben, wie die berühmten Kunstwerke der früheren Zeit, die Epigrammendichter zu sentimentalen Ergüssen angeregt. Selbst noch zu Hadrians Zeit lebte ein bedeutender Maler Aetion, der einen Alexander mit der Roxane malte, von Amorinen umgeben, die mit den Waffen spielen; eine Composition von der uns eine anmuthige Beschreibung aufbewahrt ist, welche neuere Künstler, Raphael und Andere, zu bedeutenden Bildern angeregt hat [2]).

Schon im alexandrinischen Zeitalter hatte man indessen ein Sinken dieser Kunst von dem hohen Standpunkte, den sie unter Apelles einnahm, bemerkt, und jedenfalls hob sie sich unter den Römern nicht wieder, vielleicht sank sie sogar schon jetzt noch merklich tiefer. Plinius, unser oft genannter Gewährsmann, klagt wiederholt über den Verfall der Malerei. Einst, sagt er, sei diese Kunst edel gewesen, von Königen und Völkern gesucht, und hätte die, welche sie der Nachwelt zu überliefern würdigte, geadelt. Jetzt sei sie von Gold und Marmor verdrängt. Er spricht von ihr als von einer „sterbenden Kunst". Er versichert, wieder mit einer bitteren Bemerkung über die Prachtliebe seiner Zeit, jetzt entstehe kein edles Gemälde mehr [3]).

---

[1]) Wahrscheinlich besitzen wir eine Nachahmung dieses Gemäldes in einer Herculanischen Wandmalerei.

[2]) Den Timomachus hat man neuerdings in die Zeit der Diadochen hinaufrücken wollen, gegen das ausdrückliche Zeugniss des Plinius 35. 136; Aetion wird von Mehreren in Alexander's Zeit gesetzt, doch vgl. O. Müller § 211. 1. Vielleicht ist von diesem Aetion, dem Maler des von Lucian beschriebenen Bildes, ein früherer Maler gleiches Namens zu unterscheiden.

[3]) Plin. XXXV. c. 1. c. 11. princ. c. 32. in fine.

Digitized by Google

Indessen sind diese Urtheile nicht ganz unbefangen und nicht bloss vom Standpunkte des Kunstfreundes gefällt. Sie knüpfen sich an moralische Vorwürfe, welche Plinius seinen Zeitgenossen machen will, an den Vorwurf eitler Prachtliebe, welche kostbare Stoffe seelenvollen Bildern vorziehe, und an den der Schlaffheit, welcher nichts daran liege, den Nachkommen bekannt zu werden. In seiner rednerischen Weise kleidet er diese Vorwürfe in eine Klage über den Verfall der Malerei ein. Vielleicht wurde aber auch die Abnahme dieser Kunst gerade deshalb mehr beklagt, weil sie den Römern ein etwas höheres Interesse als die Sculptur einflösste. Schon ihre grosse Neigung für die Aufbewahrung von Bildnissen mochte sie dahin führen [1]). Jene Ahnenbilder, die man in dem Atrium adeliger Häuser aufstellte, waren zwar in Wachs geformt, aber auch bemalt, und Schlachtenbilder wurden zur Verewigung kriegerischer Thaten schon seit dem ersten punischen Kriege an öffentlichen Orten ausgestellt. Wenn auch diese Bilder keine grossen Vorzüge besassen, so mochte eine so anwendbare Kunst doch in den Augen der Römer ehrenvoller erscheinen. Dies wird wenigstens dadurch bestätigt, dass, während nur wenige römische Namen unter den Bildhauern vorkommen, eine Reihe solcher unter den Malern erwähnt ist. Schon frühe (um das Jahr der Stadt 450) zeichnete sich ein edler Römer, aus dem Geschlechte der Fabier, durch seine Kunst so aus, dass er und seine Nachkommen den Beinamen Pictor führten; ein Tempel der Salus war von ihm gemalt. Auch der Dichter Pacuvius malte für einen Tempel. Kurz vor August lebte Arellius, an dem Plinius rügt, dass er unter dem Namen der Göttinnen stets irgend eine Geliebte gemalt habe; fast gleichzeitig Ludius, von dem wir nachher noch sprechen werden. Amulius, der mit römischer Gravität immer in der Toga arbeitete, war von Nero so in Anspruch genommen, dass der Geschichtschreiber das goldene Haus sein Gefängniss nennt. Unter Vespasian waren Cornelius Pinus und Attius Priscus angesehene Maler, von denen der letzte sich am meisten den Alten näherte. Sie alle werden wohl niedriger Herkunft gewesen sein, da Plinius an anderer Stelle versichert, dass nach Pacuvius keine Malereien von anständigen Händen (honestis manibus) mehr gesehen worden, da auch Cicero andeutet, dass die Malerei bei den Römern wenig geehrt wurde und dem

1) Vielleicht brachte die Liebhaberei der Bildnisse schon damals eine dem Kupferstich ähnliche Erfindung hervor. In einer oft besprochenen Stelle erzählt nämlich Plin. XXXV. c. 2, dass der bedeutende und fruchtbare Schriftsteller Marcus Varro (Cicero's Zeitgenosse) seinen Werken 700 Bildnisse berühmter Männer hinzugefügt habe. Worin dieses „benignissimum inventum“ wie Plinius es nennt, eigentlich bestanden, ist freilich völlig unbekannt.

Digitized by Google

Fabius Pictor nicht eben zum Lobe angerechnet sei. Indessen führt Plinius doch auch an, dass Quintus Pedius, ein vornehmer junger Römer, von Cäsar zum Miterben des August ernannt, mit Billigung Augusts, weil er stumm geboren war, in der Malerei unterrichtet wurde; er machte gute Fortschritte, starb aber in früher Jugend. Auch von mehreren Kaisern, Nero, Hadrian und anderen, ist bekannt, dass sie sich, wenn auch wohl nur dilettantisch, mit der Malerei beschäftigten, so dass die stolze Abneigung vor der Ausübung dieser Kunst in späterer Zeit sich gemildert zu haben scheint. Es konnte dies auch nicht ausbleiben, da seit der Zerstörung Korinth's bedeutende griechische Gemälde nach Rom versetzt und an allgemein zugänglichen Orten aufgestellt wurden.

Vorzugsweise beliebt war das Porträt. Eine Malerin Jaja aus Cyzicus, die gegen das Ende der Republik in Rom besonders weibliche Bildnisse malte, wurde, wie es bei solcher Auffassung der Kunst begreiflich ist, sehr hoch bezahlt, so dass ihre kleinen Bilder höher im Preise standen, als die grösseren Portraits der gleichzeitig berühmten Maler Sopolis und Dionysius. Auch die Klagen des Plinius über die Vernachlässigung der Malerei, von denen wir schon sprachen, erwähnen gerade des Porträts, und deuten dadurch auf die Vorliebe der Römer für diese Gattung hin.

Für andere Gegenstände scheint die Tafelmalerei viel weniger wie die Wandmalerei angewendet worden zu sein, und zwar diese auf eine Weise, welche für den höheren Ernst der Kunst nur nachtheilig werden konnte. Plinius erwähnt eines Ludius, der um die Zeit des August eine besonders beliebte Art der Wandmalerei einführte. Er malte Landhäuser und Hallen, Wälder und Hügel, Fischteiche und Canäle, Flüsse und Meeresufer, wie man sie verlangte, mit einer Staffage von Spaziergängern und Schiffenden, oder von Eseln und Wagen, in welchen sich der Besuch den Villen näherte. Er wusste dabei manches Scherzhafte und Unterhaltende einzumischen, und es ist begreiflich, dass man eine so freundliche Decoration in heiteren Landhäusern gern sah. Es konnte aber nicht fehlen, dass man es bei einer solchen Aufgabe mit der Kunst nicht sehr genau nahm, und dass sie bald in eine handwerksmässige Stubenmalerei überging. Daher ist es denn auch begreiflich, dass dies ernsten Kunstrichtern Anstoss gab, und wir finden dass schon Vitruv sich darüber bitter beklagt. Früher habe sich, sagt er, die Wandmalerei an die Natur und an das Wahre gehalten, jetzt gefalle sie sich aber in albernen und phantastischen Gegenständen. Da male man statt der Säulen rohrähnliche Stützen, statt der Giebel Laubwerk und Schnörkel; Tempelchen würden von Candelabern

Digitized by Google

getragen und aus Blumen liesse man Figuren hervorsehen. Man sieht, er beschreibt, was wir jetzt Arabesken nennen, und misbilligt sie von seinem Standpunkte aus, besonders deshalb, weil man auch architektonische Formen dabei anwendete und phantastisch entstellte.

Gemälde von höherem Kunstwerthe, namentlich auf Tafeln, sind auch aus dieser Zeit nicht auf uns gelangt [1]). Dagegen besitzen wir einen bedeutenden Schatz solcher leichteren Wandmalereien, von der Gattung, in der Ludius sich auszeichnete, und in dem phantastischen Charakter, welcher den Zorn des Vitruv reizte, besonders aus Herculanum und Pompeji. Schon vor der Wiedereröffnung dieser verschütteten Städte hatte man in einzelnen Grotten, namentlich in den Bädern des Titus, römische Arabesken kennen gelernt, welche bekanntlich Raphael anregten, die Loggia des Vatican mit ähnlichen heiteren Erfindungen zu schmücken. Durch die Ausgrabung jener Städte am Fusse des Vesuv sind wir nun aber viel besser unterrichtet. Wir sehen hier, dass auch in diesen kleineren Städten der Luxus anmuthiger Wandzierden überaus weit getrieben war; fast kein Zimmer dieser Häuser entbehrt malerischer Zierde. Meistens befindet sich auf jeder Wand ein Bild in kleiner Dimension, welches in einem viereckigen Raume in der Mitte derselben abgegränzt und mit architektonischen Arabesken, die es umgeben, in Verbindung gebracht ist. In den letzten, auch in einzelnen architektonischen Bildern, finden wir jene phantastische Behandlung der Bauformen, welche zwar nicht ungraziös ist, aber allerdings für die Erhaltung des architektonischen Sinnes nachtheilig sein musste. Die mittleren Bilder enthalten theils historisch-mythologische Darstellungen, theils einzelne Figuren, Nymphen, Centauren oder dergleichen in anmuthig leichter Stellung, theils Kinderscherze oder Theaterscenen, häufig Landschaften und architektonische Prospecte, endlich auch Stillleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften, Masken. Auch leichtfertige und anstössige Gegenstände kommen in grosser Zahl vor. Im Ganzen geben uns diese Bilder eine sehr grosse Vorstellung von dem technischen Geschick der römischen Kunst, besonders wenn man erwägt, dass diese Arbeiten unmöglich von berühmten Meistern herrühren können, sondern mehr handwerksmässig mit grosser Schnelligkeit ausgeführt sein müssen. Sie sind theils auf

[1]) Wenn wir nicht etwa einige Umrisszeichnungen auf Marmor, die bei den Herculanischen Ausgrabungen entdeckt wurden, dahin rechnen wollen. Sie scheinen alle von der Hand eines athenischen Künstlers Alexander, der sich auf einer derselben genannt hat und sind von seltener Reinheit und Schönheit in Zeichnung und Composition, namentlich zwei unter ihnen, welche den Centaurenkampf des Theseus, und der Leto frühere Freundschaft mit Niobe darstellen.

Digitized by Google

frischen, theils auf trockenen aber sehr sorgfältig vorbereiteten Kalk gemalt, in lebhaften, manchmal etwas grellen Farben, deren Erhaltung aber nichts zu wünschen übrig lässt. Die Compositionen weichen von der Strenge des Reliefstyls durchgängig ab; die Gruppen sind mehr oder weniger nach vorn gewendet, die landschaftlichen und architektonischen Darstellungen nicht ohne Kenntniss, wenn auch mit leichter Behandlung der Perspective. Dagegen enthält bei Figurenbildern der Hintergrund gewöhnlich nur eine mässige Andeutung des Landschaftlichen oder Räumlichen, oft einfache Wände, und bleibt mithin noch fern von moderner malerischer Behandlung. Die Formen der menschlichen Gestalten sind meist edel, wenn auch nicht frei von den Mängeln der römischen Kunst, und selbst bei grotesken und parodistischen Figuren geben sie noch einen Anklang von der Schönheit des griechischen Styls. In der Zeichnung sind sie freilich nicht immer correct, aber meist sehr lebendig und bestimmt, oft in der Anmuth heiterer Gegenstände bewundernswürdig, oft auch im Ausdrucke des Ernsten nicht unbedeutend. Manche dieser Bilder können als wirkliche Kunstwerke betrachtet werden, in anderen erkennen wir wenigstens gute Copien bedeutenderer Werke. In der Mehrzahl ist indessen nur Form und Umriss der Composition von Werth, der Ausdruck aber schwach und bedeutungslos, oder grell und roh, auf Missverständnisse des Nachahmers hindeutend. Die Farbe hat zwar nicht die Tiefe und Wärme, welche sie erst durch die Oelmalerei erhalten konnte, aber sie ist gefällig, wahr, und im Ganzen harmonisch.

Fig. 118.



Herculanische Tänzerin.

Zu den bedeutendsten dieser Malereien gehören unter anderen die Uebergabe der Briseis an Agamemnon, das Opfer der Iphigenia, Telephus von der Hindin genährt, Achill und Chiron, Hercules bei der Omphale, auch eine Penelope und Medea, letztere wahrscheinlich eine Nachahmung von jenem Bilde des Timomachus, welches oben erwähnt ist; zu den anmuthigsten die allbekannten schwebenden Figuren von Tänzerinnen (Fig. 118), Amoren, Psychen und Centauren, oder die artige Composition des Verkaufs der Liebesgötter. Sehr gefällig sind die meisten der häuslichen Scenen, z. B. die Toilette einer Dame, die Indiscretion der Zofe, welche verstohlen in die Tafel blickt, auf der ihre Gebieterin schreibt, oder das häusliche Concert, wo der Flötenbläser zwischen den lieblichen Gestalten der Sängerin und des Mädchens mit der Lyra gar

komisch die Backen aufbläst. Unbedeutender sind durchweg die Landschaften und Prospecte, überladen und bunt, an chinesische Malereien dieser Art erinnernd. Doch fehlt es auch hier nicht an lobenswerthen Ausnahmen, unter denen namentlich zwei vor einigen Jahrzehnden in Rom entdeckte Wandgemälde das Abenteuer des Odysseus bei den Lästrygonen darstellend, hervorragen. Die Figuren bilden hier nur die Staffage einer grossartig und charakteristisch behandelten Landschaft, welche zugleich ein merkwürdiges Beispiel für die Verbindung mythologischer Gestalten mit der landschaftlichen Darstellung liefert, indem nämlich über den Schiffen des Odysseus Windgötter mit Blasinstrumenten, grau in grau gemalt, dargestellt sind. Sehr merkwürdig und eine Ausnahme anderer Art ist dann auch die Wandmalerei in der erst vor wenigen Jahren entdeckten Villa des Augustus zu Prima Porta bei Rom. Während nämlich die landschaftlichen Prospecte sonst überall nur als kleine Bilder in architektonischer Einrahmung angebracht sind, bedeckt hier die Malerei alle vier Wände eines länglichen Gemaches so vollständig, dass selbst die Ecken keine Unterbrechung hervorbringen und das Ganze offenbar darauf berechnet ist, die Illusion eines waldähnlichen Parks zu geben. Am Fusse der Wand ist nämlich ein aus Rohr geflochtener Zaun gemalt, welcher den Boden des Zimmers gleichsam begränzt und hinter dem dann die zunächst gelegenen Bäume, Nadelhölzer, Palmen, Orangen, in ziemlich grosser Dimension und sorgfältiger Ausführung, zum Theil mit Früchten bedeckt und von Vögeln belebt, aufsteigen, während dahinter minder genau gezeichnetes Gebüsch die Vorstellung des Waldes vervollständigt und darüber blauer Himmel das Ganze abschliesst. Das Gemach, welches unterirdisch ist, diente gewiss als kühler Zufluchtsort in der Sonnenhitze, um aber auch im geschlossenen Raum das Gefühl freier, ländlicher Umgebung hervorzurufen, wurden die Wände mit diesen Malereien bedeckt, die eine überraschende Anschauung davon gewähren, wie weit schon diese römische Zeit im Illusorischen und Naturalistischen gehen konnte.

Vor der Entdeckung von Herculanum und Pompeji besass man eigentlich nur ein antikes Gemälde, welches sehr berühmt wurde und aus hergebrachter Verehrung noch jetzt zuweilen übermässig gepriesen wird [1]). Est ist die s. g. Aldobrandinische Hochzeit, ein Wandgemälde, auf welchem eine Vermählung dargestellt ist, wahrscheinlich nach einem griechischen Vorbilde. In der Anordnung ist es einem Relief

1) So noch in Meyer's Gesch. der Kunst b. d. Griechen. S. d. ausführliche Beschreibung von Gerhard Beschr. Roms II. 2, S. 10.

Digitized by Google

sehr ähnlich, im Style und im Kunstwerthe schliesst es sich an die herculanischen und pompejanischen Gemälde an, und steht den besseren derselben nach.

Wir können an diesen Ueberresten in der That das Verdienst und die Schwächen der antiken Malerei mit ziemlicher Sicherheit ermessen. In der Anmuth der Formen erscheint sie als würdige Schülerin der antiken Plastik, welche eben wegen des leichteren Materials sich an manche, namentlich an heitere und bewegte Stellungen wagen konnte, die der Sculptur versagt sind; man braucht nur an jene herculanischen Tänzerinnen und Centauren zu erinnern, um dies zu beweisen. Aber der höhere Ernst der Kunst war minder begünstigt, nur bei höchster Meisterschaft konnte er im Ausdruck einzelner Gestalten erreicht werden; er lag nicht im Grundtypus dieser Kunst, so wie sie hier aufgefasst wurde. Daher ermüdeten denn die Künstler auch so bald, nachdem das Höchste, was auf diesem Wege zu erreichen war, geleistet worden, und man begnügte sich nun mit dem Anmuthigen, Leichten, Wohlgefälligen, oder mit einer ziemlich schwachen Erinnerung an die Formenschönheit der Plastik. Dieser Mangel in der Richtung der Malerei beruhte zunächst auf einem architektonischen Elemente; gewohnt alles in der körperlichen Rundung oder in der Flächenansicht aufzufassen, hatten die Alten für die Bedeutsamkeit perspectivischer Verhältnisse keinen Sinn. Er beruhete dann aber auch in etwas Ethischem, in dem Mangel des Gefühls für das Innerliche, das sich im Auge ausspricht. Bei den italischen Völkern sehen wir, dass dieses Gefühl begann, aber es stand noch im Widerspruche mit den übrigen herrschenden Ansichten, und wenn es bei den Etruskern vielleicht stärker war, wurde es bei den Römern durch ihre vorherrschende Beachtung des Aeusserlichen, des Scheines wieder unterdrückt. Die Andeutung eines neuen Princips, welches erst viel später zur Entwickelung kommen sollte, war also vorhanden, aber den Römern, deren thatkräftiger Sinn die Kunst nur wie ein Fertiges ergriff, war es nicht verliehen, aus ihrem Inneren heraus ein Neues zu gestalten. Die Malerei blieb daher bei ihnen in derselben Richtung, welche sie bei den Griechen gehabt hatte, und nur etwa ihre weitere Anwendung auf die Anmuth des häuslichen Lebens, auf das heitere Spiel der Arabesken mag durch die Eigenthümlichkeit des römischen Geistes bedingt sein, wiewohl doch auch hier die Griechen der späteren Zeit ihnen schon vorausgegangen waren.

Digitized by Google

Schlussbetrachtung.

Es war eine unerfreuliche Aufgabe, die römische Kunst zu schildern, unerfreulich in Beziehung auf das Volk, weil es in anderen Gebieten Bedeutenderes geleistet hat, weil wir einen achtbaren Charakter hier auf seiner schwachen Seite betrachten mussten, und unerfreulich in Beziehung auf die Kunst selbst. Denn sie ist hier weder so gesunken und vernachlässigt, um unsere Blicke abzustossen, noch so begeistert und anregend, um sie kräftig an sich zu ziehen. Sie hat die jugendliche Gtluh eingebüsst, sie ist verständig und nüchtern geworden, von ihrer idealen Hoheit herabgesunken. Ein bürgerlich ehrbarer Sinn, die Naturtreue des Porträts, der anmuthige leichte Scherz, und eine verständig ernste aber keinesweges harmonisch edle Behandlung der architektonischen Formen ist alles, was wir von ihr rühmen können. Während wir von der Kunst eine Erhebung über die Wirklichkeit verlangen, werden wir hier zu ihr zurückgeführt, durch bedingte Wahrheit und durch sinnliche Anmuth nur vorübergehend berührt. So ist der unmittelbare Gewinn, den die Kunst durch dieses Volk erhielt, kein sehr bedeutender. Wohl aber ist ein mittelbarer gefunden, welcher nicht gering zu schätzen ist; auch auf diesem Felde bewährte das römische Volk seine welthistorische Bedeutsamkeit. Dies verdient noch eine kurze Betrachtung.

Ebenso wie in der bildenden Kunst verhielten sich die Römer in allen anderen Künsten. Werfen wir einen Blick auf die römische Poesie, so finden wir hier wie dort ein entschiedenes Nachahmen griechischer Formen und ein fast unbemerktes Beibehalten vereinzelter italischer Eigenthümlichkeiten. Wie die Säulenordnungen in der Architektur nahm man die Versmaasse, mehr oder weniger gegen den Geist der römischen Sprache, bald auch die Dichtungsarten der Griechen in Rom auf. Auch war der Erfolg derselbe; die Dichtungen strengen, idealen Styls, das heroische Epos, die Tragödie, blieben immer weit hinter den griechischen Vorbildern zurück, obgleich sie in Einzelheiten, in der verständig festen Structur und in der Mannigfaltigkeit von Gedanken und Bildern manches Verdienstliche haben. In der Anmuth der Idylle, im mannhaften Pathos der Ode mischt sich schon das eigenthümlich Römische auf vortheilhaftere Weise ein. Besonders aber in den Gattungen, wo die Wirklichkeit mit porträtartiger Wahrheit und persönlicher Wärme behandelt wird, wo die sittliche Strenge und der leichte Scherz sich geltend machen, wo die Ironie spielt, die immer hervortritt, wenn die gemeine Natur in der idealen Form der Kunst behandelt wird, sind die römischen Dichter selbstständig und vortrefflich.

Digitized by Google

Wir haben also wesentlich dasselbe Resultat wie in der bildenden Kunst. Auch in der Musik scheint, so viel wir nach den dürftigen Nachrichten urtheilen können, dasselbe Verhältniss stattgefunden zu haben; auch hier finden wir Tonweisen und Kunstwörter griechisch und das Selbstgefühl einer eigenen Richtung wird nirgends ausgesprochen. Auf dem ganzen Gebiete des höheren geistigen Lebens geben also die Römer ihre Eigenthümlichkeit auf, um der der Griechen zu huldigen.

Wir erwähnten schon früher, dass dies Verhältniss zweier Völker hier zum ersten Male in der Weltgeschichte erscheint. Bisher war stets die Kunst durch einen Naturinstinct aus dem Boden des Volksgeistes hervorgewachsen, jedes Volk verstand die Kunst des anderen ebensowenig wie seine Sprache. Der Grieche, der den ägyptischen Tempel betrat, staunte ihn mit Missbehagen als Thorenwerk an. Juden und Perser bedienten sich fremder Baumeister, aber nur für einzelne Werke der Zweckmässigkeit oder Pracht; an die begeisterte, verehrende Nachahmung einer ganzen Kunst oder gar aller Künste eines anderen Volks war dabei nicht zu denken. Freilich waren Griechen und Römer verwandten Stammes, durch Natur und Sprache nicht so weit geschieden, wie jene, aber immerhin war doch auch bei ihnen eine bedeutende natürliche und sprachliche Verschiedenheit vorhanden, die überwunden werden musste.

In Beziehung auf die Kunst hatte dies höchst wichtige Folgen; sie wurde erst dadurch völlig frei und selbstständig. Bei den früheren Völkern erschien sie wie ein unbewusst entstandenes Erzeugniss des Bodens, wir mussten sie aus der Natur des Landes erklären. Den Römern galt sie gleich anfangs als eine geistige Ueberlieferung, welche sie aufnahmen und auf alle Länder übertrugen. Durch die Macht ihrer Waffen brachen sie die Schranken der Völker auch in dieser Beziehung; im Nilthale wie auf den Bergen Palästina's, am Rhein, wie auf der iberischen Halbinsel, überall wurde die Kunst auf gleiche Weise geübt. Es lässt sich nicht verkennen, dass dies auch Nachtheile mit sich führte. Jene Wärme der Nationalität, der volksthümlichen Religiosität war ihr nun entzogen; sie lebte nicht mehr in der innigen Verbindung und Wechselwirkung mit allen anderen geistigen Thätigkeiten. Sie war gleichsam in die Welt gestossen, und musste sich nun vorsichtiger und zurückhaltender benehmen. Wer mit künstlerischem Sinne die Schöpfungen der vorhergegangenen Völker betrachtet hat, wird dies vollkommen empfinden; das Nüchterne und Trockene der römischen Arbeiten ist nur eine Folge dieser Stellung. Gewiss wäre es dahin nicht gekommen, wenn nicht die Vollendung und all-

Digitized by Google

seitige Durchbildung der griechischen Kunst die Selbstständigkeit dieses Elements gezeigt hätte; man denke sich eine andere, die ägyptische oder gar die indische auf solche Weise von einem anderen Volke adoptirt, und man wird gleich fühlen, welche widerwärtige Gestalt daraus entstehen müsste. Die griechische Schönheit war in der That im Wesentlichen die allgemeine, allverständliche; die Römer proclamirten nur, was an sich selbst schon da war.

Andererseits ist diese Losreissung der Kunst von dem Boden der Nationalität eine günstige Erscheinung auch für die Kunst selbst. Sie hat erst jetzt ihre geistige Bestimmung erreicht, sie ist zur freien und bewussten Aufgabe der Menschheit geworden; sie unterliegt nicht mehr der Vermischung mit der Religion, einer Unklarheit, welche auch für diese verderblich war. Der Begriff der Schönheit ist entstanden, wenn auch noch nicht in seiner vollen Bedeutung gekannt. Dass die Alten eine Kunstphilosophie noch so gut wie gar nicht besassen, erklärt sich an dieser Stelle noch auf eine neue Weise. Die Griechen bildeten zwar die Kunst in ihrer Allseitigkeit und Selbstständigkeit aus, so dass sie nun vollendet war, sich von der Nationalität ablösen und ein Gemeingut aller Völker werden konnte; aber sie selbst ahnten dies nicht, sie waren wie alle früheren Völker von vaterländischen und religiösen Gefühlen dabei geleitet. Nur durch eine Uebersicht der ganzen Kunstschöpfung der Griechen, für welche ihnen selbst der Standpunkt fehlte, konnte man die innere Totalität derselben gewahr werden. Dem praktischen Sinne der Römer entging sie nicht: sie gaben es auf, die Kunst auf's Neue zu schaffen, da sie schon vollendet war. Aber ihnen fehlte die ideale und philosophische Richtung zu sehr, um sich darüber klar zu werden; die völlige Einsicht dieses Zusammenhanges sollte erst sehr viel später erlangt werden.

Wenn aber auch für die Kunst diese Selbstständigkeit ein zweideutiger Vortheil ist, so ist sie für die Menschheit im Ganzen ein entschiedener Gewinn. Alle geistigen Functionen lösten sich dadurch von einander und schieden die fremdartigen Elemente aus, mit denen sie bisher gemischt waren. Indem die Kunst sich vollständig ausbildete, zog sie die sinnlichen Bestandtheile an sich, welche bisher auch die Religion und Wissenschaft getrübt hatten; das geistige Leben der Menschheit trat in diesen drei Formen vollständig hervor und stellte sich dem Naturleben entgegen. Daher verschwand denn nun auch die feindliche Trennung der Völker, und die allgemeine Verbindung des menschlichen Geschlechts wurde wenigstens als eine mögliche und als endliche Bestimmung angedeutet. Das römische Reich hat dadurch eine heilige Bedeutung in der Weltgeschichte, dass es, wenn gleich

Digitized by Google

auf äusserliche Weise, nicht ohne Unterdrückung und Willkür, zuerst diese Einheit der Völker darstellte [1]). Den vollen Genuss dieses Besitzes erlangte zwar die römische Welt noch nicht; die Schuld des Erwerbes lastete auf ihr, die Sinnlichkeit des griechischen Geistes, die blutbefleckte Habsucht des römischen bestraften sich durch die Folgen. Nur in den besten Momenten des Kaiserreiches, die freilich rasch vorüber gingen, zeigte sich ein Schimmer dieses Glückes. Aber dennoch bildete sich ein immerhin schönes Verhältniss; die Annahme griechischer Kunst und Wissenschaft milderte die Härte des römischen Sinnes. Es war eine Gemeinschaft, zu welcher beide Theile etwas einbrachten, das Abendland, durch Rom vertreten, den Ernst der Herrschaft und des Gesetzes, das Morgenland, schon früher zu griechischer Sitte bekehrt, die Freiheit des Gedankens und die Schönheit der Form. Durch die Stellung der Griechen zu den Römern erhielt dies Verhältniss eine eigenthümliche Frische und Wärme. Dass die Gebieter der Welt bei allem Uebermuthe und bei der nur zu oft gerechten Verachtung, mit welcher sie die Griechen behandelten, so demüthige, so verehrende Schüler ihrer Kunst und Wissenschaft waren, musste diese anreizen und ermuthigen. Sie waren fast in die Lage einer Frau gekommen, welche durch die Huldigung eines hohen Mannes belebt, ihre Anmuth freier und mit Sicherheit entfaltet. Die Kraft der Production war freilich nicht mehr die frühere, es bedurfte ihrer aber auch weniger, weil schon alles Wesentliche vorräthig war. Die Anlage erhielt sich; sie ist immer an eine frühe Richtung des Geistes geknüpft, bei den Griechen war die künstlerische Fähigkeit erblich geworden und bedurfte nur geringer Nahrung.

Es war eine Theilung der Arbeiten eingetreten, welche den Römern alles Weltliche und Praktische, den Griechen das Theoretische, die Wissenschaft und die Kunst zuwies, und diesen gestattete ihre ganze Kraft hierauf zu verwenden. Hierdurch war denn die Kunst in eine Lage gebracht, welche grosse Veränderungen nicht zuliess oder doch nicht beförderte. Jener rasche Wechsel des Styls auf der höchsten Stufe grie-

---

[1]) Die Römer selbst waren sich dieser einenden Wirkung der römischen Herrschaft wohl bewusst. Plinius Hist. nat. III. 5.: „Omnium terrarum alumna et parens, numine Deûm electa, quae sparsa congregaret imperia ritusque molliret, et tot populorum discordes ferasque linguas sermonis commercio contraheret, colloquia et humanitatem homini daret, breviterque una cunctarum gentium in toto orbe patria fieret.“ So sagt er von Italien. Claudian, in secundum consulatum Stilichonis V. 150—155:

Haec est, in gremium victos quae sola recepit
Humanumque genus communi nomine fovit etc.

Die christlichen Schriftsteller, namentlich Eusebius, führen dies dann weiter aus, indem sie das römische Reich als vorbereitende Anstalt für das Christenthum betrachten.

Digitized by Google

chischer Kunst war eine Wirkung und eine begleitende Erscheinung der durchgreifenden Umgestaltungen gewesen, welche das sittliche und politische Wesen erfuhr. Die Kunst war damals nicht eine vereinzelte Thätigkeit, sie war eine sittliche Macht, der Mittelpunkt aller Bestrebungen; sie wurde daher von der inneren Triebkraft des Geistes fortgerissen und alle Gestalten, welche derselbe annahm, spiegelten sich in ihr ab. Dies Band war jetzt gelöst; die Kunst stand selbstständig und allein, das politische Leben bewegte sich in einem anderen Kreise; sie war daher solchem Wechsel nicht unterworfen.

Schon am Schlusse der griechischen Geschichte betrachteten wir die ungleiche Dauer der Epochen; zuerst das lange Beharren der frühesten Kunst, dann die rasche Folge verschiedener Formen des schönen Styls, wo immer eine die andere verdrängte, endlich wieder die anhaltende Periode des alexandrinischen Zeitalters. Jetzt gestaltet sich dies noch viel auffallender; die lange Linie des letzten Abschnittes verlängert sich noch viel mehr, sie geht bis auf die Zeit nach Hadrian, vier bis fünf Jahrhunderte hindurch. Diese letzte griechische Kunst scheint unvergänglich zu sein, denn selbt da weicht sie nicht einer neuen Kunstweise, sondern wird nur durch Sorglosigkeit und Mangel an Theilnahme träger und stumpfer. Erst das Eindringen germanischer Völker schneidet den Faden ab.

Auch in anderen Abschnitten der Geschichte finden wir wohl Aehnliches; es liegt in der Natur der Dinge, dass das Höchste und Beste auf Erden flüchtigen Bestehens ist, während das Gute sich lange erhält, wie der Sommer nach der kurzen Wonnezeit des Frühlings. Indessen erscheint es hier doch bedeutsamer, ein so langes und so gleich bleibendes Beharren kommt nicht wieder vor. Eine Eigenthümlichkeit der alten Kunst hatte darauf Einfluss. Die Eitelkeit des Erfindens war ihr fremd, man kannte die ungestüme Forderung des Neuen nicht, welche die modernen Künstler beunruhigt. Man suchte die Kunst mehr in der Ausführung, als im Gedanken, man betrachtete sie als Ueberlieferung, lernte von den älteren Meistern, ahmte sie nach oder wiederholte ihre Werke mit Unbefangenheit, nicht mit der ängstlichen Treue, welche den Copisten ermattet, sondern als ob man über sein Eigenthum schalte. Allein diese löbliche Eigenthümlichkeit war doch nicht entscheidend.

Denn auch bei den Künsten der Rede zeigt sich ein ähnlicher Verlauf. Auf die Blüthe der griechischen Poesie in Epos, Lyrik und Tragödie folgt eine lange Periode der Nachahmung von Griechen und Römern, Denn auch hier schlossen sich die Römer unbedingt an die Griechen an, obgleich in der Poesie, schon durch die Sprache, das nationale Element noch entscheidender ist, und obgleich in dieser geistigeren Kunst die

Digitized by Google

Ausführung sich nicht so scharf von der Erfindung sondert und eine Ueberlieferung der Technik nicht in dem Grade möglich ist.

Auch hier finden wir die Geschichte der Kunst im Einklange mit dem Entwickelungsgange der Sitte. Die Sitte war ebenfalls nicht mehr so wandelbar wie früher. Die Stürme der Demokratie regen das Leben bis in seine untersten Tiefen auf; seitdem die Herrschaft auf Einen übergegangen war, trafen die gewaltsamen Veränderungen nur einzelne Personen, nicht das Volk. Griechische Humanität und griechische Weisheit beherrschten auch das Leben der Römer, bis mehr und mehr neue Rücksichten eintraten und das ganze Gebäude der alten Welt untergruben.

Vergleichen wir aber dieses späte Beharren der Sitte und Kunst mit der ähnlichen Dauerbarkeit der früheren Zeit, so zeigt sich ein gewaltiger Unterschied. Bei den Aegyptern und den anderen älteren Völkern sind beide eng an die Nationalität gebunden, sie sind gleichbleibend wie die Natur und weil die Natur es ist. Auch bei den älteren Griechen ist es ähnlich. Aber während bei jenen die Einheit der Lebensfunctionen durch einen Naturinstinct besteht und daher niemals in freier Entwickelung sich gestalten kann, wird bei diesen der Lebenstrieb nur durch bewusste Mässigung unterdrückt. Sie haben schon in dieser Vorzeit das Gefühl einer höheren Freiheit und nur eine jugendlich fromme Scheu hält sie noch zurück. Nachdem sie die Schranken durchbrochen, mit raschen Schritten das Gebiet der Geistesfreiheit nach allen Richtungen durchmessen haben, ist das Ziel erreicht; es gilt nur zu behaupten, nicht zu erobern. Das Reich der Natur ist überwunden, die Herrschaft des Geistes hat begonnen. Alle geistigen Functionen gehen nun selbstständig und regelmässig, weil sie von einander gelöst sind, nur durch innere Harmonie zusammenhängen. Die Wissenschaft, die Kunst, die Humanität sind jetzt erkannt, sie bestehen für immer, sie können nicht wieder in die chaotische Einheit eines unklaren Naturlebens zurückkehren. Darum haben diese Gestaltungen, wie sie jetzt erlangt sind, eine bleibende Geltung, sie sind unvergänglich. Das geistige Leben der früheren Völker, das mit ihrer Nationalität enge verwachsen war, kann durch historische Forschung als ein verschwindendes Bild dem Auge wieder vorgezaubert werden; die Leistungen der Griechen bleiben immer in praktischer Wirksamkeit, jedes spätere Volk steht zu ihnen in mehr oder minder bewusster Beziehung, lehnt sich an sie an, benutzt was sie gewährt haben, erweitert nur die Gränzen, von denen sie noch eingeschlossen waren.

Denn allerdings war dieses Ziel, welches die alte Welt erreicht hatte, noch nicht das letzte. Ihre geistige Bildung haftete noch fest

Digitized by Google

an dem Boden der Natur, aus dem sie hervorgegangen. Es war zwar nicht mehr, wie bei den älteren Völkern, die einseitige, begränzte Natur eines bestimmten Landes; diese Schranken waren für immer gebrochen, die freie, allgemeine geistige Bildung bezog sich auch auf eine allgemeine Natur. Aber mit dieser war sie auch verwachsen, ein sinnliches Gepräge haftete noch an ihren geistigen Leistungen. Dies war der Keim des Verderbens, an dem diese erste grosse Erscheinung menschlicher Freiheit sterben musste.

Ueberall in der geistigen wie in der leiblichen Schöpfung entwickelt sich höheres Leben aus dem Untergange geringerer Geschöpfe; die Jahrhunderte der Geschichte reihen sich an einander wie die Ringe einer Kette, der eine muss sich bis zu dem Punkte neigen, wo der andere beginnen kann. Die höhere Stufe, welche die Menschheit jetzt beschreiten sollte, lag weit über der früheren, sie war mühsam und schwer zu erreichen. Daher dieses lange Beharren, dieser langsame Verfall. Bisher haben wir nur die ersten Zeichen dieses Verfalls gesehen, von jetzt an erst greift er mehr um sich; aber schon in diesem Auflösungsprocesse erheben sich die Keime eines neuen Lebens, jenes Sinken und dieses Aufsteigen sind nur zwei Seiten einer und derselben Erscheinung. Höchst augenscheinlich zeigt sich dies in den Gestaltungen der bildenden Kunst. Aber eben deshalb, weil beides so eng verbunden, müssen wir auch die Darstellung dieses Herganges, den weiter fortschreitenden Verfall der heidnischen, die ersten Richtungen der christlichen Kunst, dem folgenden Bande, welcher der Kunst in den Zeiten des Christenthums gewidmet ist, vorbehalten.

Digitized by Google

Alphabetisches Ortsregister

der im II. Bande erwähnten Kunstwerke.

In der Regel ist nur der Ort der gegenwärtigen, ausnahmsweise jedoch auch der der ehemaligen, und namentlich bei berühmten untergegangenen Werken der der ursprünglichen Aufstellung angeführt. Ein der Seitenzahl beigefügter Stern bedeutet eine in den Text gedruckte Abbildung; der beigefügte Buchstabe n. verweist auf die Anmerkungen.

Aegina. Tempel. S. 141.
Giebelstatuen (München). 151 ff.****
Aezani (Phrygien), Tempel. 263.
Agrigent. Jupitertempel. 140.*
Grabmal des Theron u. A. 263.
Albano. Grab d. Horatier 310.
Alcántara. Brücke. 385.
Alexandrien. Ehrensäule Diocletians 364.
Ancnoa. Triumphbogen. 385.
Antinoe. Stadtanlage. 386.
Aosta. Triumphbogen. 364.
Assisi. Tempel. 341.
Assos. Tempel. 121.
Reliefs (Paris). 126.*
Athen.
Akropolis 177.*
Weibliche Relieffigur. 161.
Athene Promachos. 207.
Erechtheum. 189 ff.***
Kanephore. 191.*
Hadrianische Bauten. 386.
Lysikratesmonument. 199.*
Friesrelief. 240.
Parthenon. 179 ff.** 14.* 32.*
Pallas des Phidias. 207.
Statuen und Reliefs (London). 209 ff.****
Philopappus, Denkmal. 386.
Propyläen. 183 ff.**
Theater (Marmorsessel). 201.
Theseustempel. 182 ff.*
Metopen. 216.
Apoll von Thera. 127.
Stele des Aristion. 161.*
Relief aus Eleusis. 222.*
Grabrelief. 224.*
Tempel der Nike apteros. 189.
Sculpturen an dems. 217.*
T. d. olymp. Zeus. 135. 261. 386.
T. am Ilissus. 189.
Thrasyllos, Monument. 199. 262.
Dionysosstatue (London). 200.
Thurm der Winde. 263.*

Bassae bei Phigalia.
Tempel d. Apollo. 194.* 18.*
Reliefs (London). 218.
Benevent. Triumphbogen. 385.
Berlin. Museum.
Der betende Knabe. 243.*
Vasengemälde. 254.*
Marsyas. 283.
Centaurenkampf, Mosaik. 286.
Etrusk. Scarabäen. 313.
Semelespiegel. 319.*
Augustusstatue. 398.

Caere. Etrusk. Gräber. 305.
Silberschalen. 312.
Sarkophag (Paris). 313.
Wandmalereien. 370.
Capua. Amphitheater. 370.
Chaeronea. Löwe. 237.

Digitized by Google

Chiusi. Etrusk. Gräber. 309. 312.
Wandmalereien. 321.
Cora. Tempel. 341.

Delos, Halle. 262. 19.*
Delphi. Apollotempel. 135.
Schlangensäule. 165.
Lesche des Polygnot. 247.
Dresden. Museum.
Alterthümliche Pallas. 166.
Herculanerinnen. 396.*

Eleusis. Tempel d. Ceres. 187. 17.* 20.* 22.*
Vorhalle. 261. 264.
Relief (Athen). 222.*
Ephesus. Dianentempel. 142.
Statue der Diana. 106.

Fano. Basilica. 357 u. 380.
Florenz. Uffizi.
Niobegruppe 227.***
Medic. Venus. 282.*
Schleifer. 283.
Chimaera. 313.*
Etrusk. Redner. 315.*
Loggia de' Lanzi. Thusnelda. 392.*

Gaeta. Grab d. Mun. Plancus. 376.
Genua. Rel. aus Halicarnassus. 235.

Halicarnassus. Mausoleum. 201.
Sculpturen (London). 235.

Knidos. Demetertempel.
Sitzende Göttin. 237.
Venus des Praxiteles. 238.
Korinth. Tempel. 122.*

London. Britisches Museum.
Apollo, Statuette. 157.*
Statuen aus Milet. 158.
Harpyienmonument, Xanthos. 158.*
Dionysos aus Athen. 200.
Sculpturen v. Parthenon. 209 ff.****
Reliefs aus Phigalia. 218.
Diadumenos. 221.*
Sculpturen aus Halicarnassus. 235.
Nereïdenmonument, Xanthos. 236.
Clytie, Büste. 397.

Lycien. Grabmonumente. 116.* 117.*
Ionisches Felsengrab. 123.*
Lydien. Gräber. 115.

Magnesia. Dianentempel. 198.
Milet. Apollotempel. 195.* 27.*
Apollokoloss u. Statuen. 158.
München. Glyptothek.
Vase mit Thierfiguren. 127.*
Die Aegineten. 151.****
Pallasbüste. 209.*
Niobide. 231.
Leukothea. 231.*
Barberinische Faun. 279.
Mycenae. Schatzhaus. 109 ff.**
Löwenthor. 112.*

Neapel. Museum.
Attische Grabstele. 161.
Harmodius u. Aristogiton. 163.
Pallas. 167.
Artemis. 167.
Junobüste. 219.
Doryphoros. 220.
Hercules Farnese. 244.*
Alexanderschlacht (Mosaik). 253.*
Gruppe des farnes. Stiers. 271.*
Statuen aus der Stiftung des Attalus. 274.
Aeschines. 280.
Reliefs aus Velletri. 313.
August als Jupiter. 396.
Familie des Nonius Balbus. 396.
Sitzende Agrippina. 397.
Herculanische Tänzerin. 412.*
Grab des Virgil. 377.
Nemea. Tempel. 262.
Nismes. Tempel. 340.*
Amphitheater. 370.
Norchia. Etrusk. Gräber. 310.*

Ocha. (auf Euboea). Tempel. 107.
Olympia, Jupitertempel. 194.
Ikonische Statuen. 147.
Zeus des Phidias. 204.
Relief. 225.* (s. Paris).
Mosaik der Vorhalle. 286.
Orange. Triumphbogen. 364.
Orchomenos. Grabstele. 161.
Orvieto. Etrusk. Wandmalereien. 322 u.

Digitized by Google

Paestum. Tempel u. Mauern. 137.
Poseidontempel. 138.* 19.*
Palermo. Museum.
Reliefs aus Selinus. 150.* 226.
Paris. Louvre.
Reliefs aus Assos. 126.*
„ aus Samothrake. 156.*
„ aus Olympia. 225.*
Venus v. Melos. 234.
Diana v. Versailles. 279.*
S. g. Germanicus. 282.
Der borghes. Fechter. 283.*
Etrusk. Sarkophag. 313.
Centauren. 390.
Gruppe des Tiberstromes. 391.
Büste der Roma. 392 n.
Livia als Ceres. 396.
Antinousbüste. 400.
Perugia. Etrusk. Thore. 306 n.
Phrygien. Gräber. 116.
Pola. Tempel. 105.*
Triumphbogen. 363.
Amphitheater. 370.
Pompeji.
Forum. 356.
Basilica. 360.
Theater. 369.
Künstlerischer Gartenschmuck. 405.
Priene. Tempel der Pallas. 196.*
Ionische Basis. 30.* Gebälk. 36.*

Rhamnus. Tempel. 188.
Rhodus. Kolossale Statue des Sonnengottes. 265.
Rimini. Triumphbogen. 364.
Rom.
Basilica des Constantin. 360.
Basilica Ulpia. 357 n. 360.
Capitolsplatz, Reiterstatue des Marc Aurel. 396.
Capitolinisches Museum.
Relief der Horen. 167.
Faun des Praxiteles. 239.
Alexander, Büste. 243.
Der sterbende Gallier. 272.*
Mosaik der Tauben. 286.
Centauren. 390.
Clodius Albinus, Büste. 391.
Sitzende Agrippina. 397.*
Antinous. 400.
Capitol, Palast der Conservatoren.
Dornauszieher. 274.
Wölfin. 313.*
Carcer Mamertinus. 306.
Cloaca maxima. 306.
Collegio romano.
Ficoronische Cista. 320.
Colosseum. 370.* 384.
Ehrensäulen des Trajan und Marc Aurel. 364.
Sculpturen an dens. 401. 407.
Forum des Domitian. Sculpt. 401.
Forum Trajan's. 355.
Grabmonumente
des Cestius und der Caecilia Metella. 376.
des August und Hadrian. 377.
des Septimius Severus. 378.
Kaiserpaläste. 375.
Lateranisches Museum.
Satyr (des Myron). 163.
Sophokles. 280.
Statuen der Familie des Augustus. 398.
Antinous als Bacchus. 400.
Monte Cavallo. Dioskuren. 216.
Palazzo Chigi. Venus. 390.
„ Giustiniani. Karyatide. 389.
„ Massimi. Discobol. 163.*
„ Spada. Aristoteles. 280.
Pantheon. 350 ff.**
Pasquino. Sc. 274.
Prima Porta (bei Rom). Wandmalerei. 413.
Tabularium. 355.
Tempel
des Antonin u. d. Faustina. 338.*
der Fortuna virilis. 340.
des Honos u. d. Virtus. 340 n. 379.
des Mars Ultor. 341.
der (s. g.) Minerva medica. 354 n.
des Quirinus. 379.
der Venus u. Roma. 341. 385.*
der Vesta. 349.
Theater des Marcellus. 369.
Thermen des Titus, Caracalla, Diocletian. 373.

Digitized by Google

Triumphbogen
des Titus. 344.* 384.
Reliefs an demselben. 401.
des Constantin. 363.*
Vatican.
Bibliothek. Aldobrandinische Hochzeit. 413.
Museum.
Penelope. 162.
Jupiter v. Otricoli. 208.*
Apollo Kitharoedos. 233.*
Apollo Sauroktonos. 238.*
Eros des Vatican. 239.*
Ganymedes. 240.
Apoxyomenos (d. Schaber). 243.
Laokoongruppe. 266.*
Apoll v. Belvedere. 275.*
Ariadne. 279.
Phocion; Posidippus u. Menander. 280.
Torso des Vatican. 281.*
Mars von Todi. 315.
Etrusk. Sarkophage. 317.
Sarkophag des Scipio Barbatus. 378.
Karyatide. 389.
Gruppe des Nil. 391.
Sitzender Nerva. 398.
August. aus Prima Porta. 398.
Antinousbüste. 400.
Villa Albani.
Leukothearelief. 160.
Pallas. 209.
Orpheusrelief. 231.
Alterth. Jünglingsstatue. 388.
Antinous, Relief. 400.
Villa Borghese.
Tanzender Satyr. 283.
Villa Ludovisi.
Junobüste. 219.*
Mars. 243.
Der Gallier u. sein Weib. 273.*
Orest u. Elektra. 388.*

Samothrake.
Relief aus S. (Paris). 156.*
Sardes (bei). Grab d. Alyattes. 115. 310.
Sardinien. Nuraghen. 305.
Selinus.
Tempel. 139.*
Jupitertempel. 141.
Reliefs. (Palermo.) 150.* 226.
Sipylos (Berg bei Magnesia).
Niobecrelief. 112.
Smyrna (bei). Grab des Tantalos. 115.
Sunion. Tempel. 188.
Susa. Triumphbogen. 364.

Tarquinii.
Etrusk. Gräber u. Wandmal 321.*
Tegea. Tempel. 195.
Teos. Tempel. 198.
Thorikos. Tempel. 189.
Tiryns. Mauern. 108.
Tivoli.
Rundtempel. 349.*
Villa Hadriani. 374.
Grabmal der Plautier. 376.
Tusculum. Quellhaus. 305.

Veji. Etrusk. Wandgem. 321.
Velletri, Relief aus. (Neapel.) 313.
Venedig.
Pferde der Marcuskirche. 396.
Pal. Grimani, Statue d. Agrippa. 398.
Verona. Amphitheater. 370.
Viterbo (Castel d'Asso bei).
Etrusk. Gräber 310.
Volterra. Thor. 306.
Etrusk. Aschenkisten. 316.
Vulci. Etrusk. Gräber. 309. 310.
Wandgemälde. 321.

Wien. Museum.
Sterbende Amazone. 164.

Xanthos.
Harpyienmonument. 158.*
Nereïdenmonument. 236.

Digitized by Google

Alphabetisches Register
der im II. Bande erwähnten Künstlernamen.

(A. bedeutet Architekt, B. Bildner, M. Maler.)

Action. M. S. 408.
Agasias. B. 282.
Ageladas. B. 146.
Agesander. B. 267.
Agorakritos. B. 207.
Alexander. M. 411 n.
Alkamenes. B. 207.
Amulius. M. 409.
Antiphilos. M 285.
Apelles. M. 251 ff.
Apollodorus. A. 385.
Apollonius von Athen. B. 280.
Apollonius von Tralles. B. 272.
Arellius. M. 409.
Aristeas. B. 390.
Aristides aus Theben. M. 251.
Aristonides. B. 266.
Arkesilaos. B. 289.
Athenodorus. B. 267.
Attius Priscus. M. 409.
Auctius (L. Coccejus). A. 380.

Batrachos (und Sauras). A. 379.
Boëthus. B 274.
Butades. Töpfer. 124.

Chares. B. 265.
Chersiphron. A. 135.
Cimon von Kleonae. M. 167.
Cossutius. A. 261.

Daedalus. B. 106.
Damophilos. B. u. M. 388.
Daphnis von Milet. A. 196.
Diogenes. B. 388.
Diopos. B. 124.
Dioskurides. B. 404.
Dipoenos. B. 145.

Eucheir. B. 124.
Eugrammos. B. 124.
Eumaros. M. 167.
Euphranor. B. u. M. 242. 249.
Eupompos. M. 250.

Fabius Pictor. M. 409.

Gitiadas. B. 146.
Glaukos. B. 125.
Glykon. B. 244.
Gorgasus. B. u. M. 388.

Hegias oder Hegesias. B. 146.
Hermodorus. A. 379.
Hermogenes. A. 197. 198.

Jaja aus Cycicus. M. 410.
Iktinos. A. 182. 187. 194.

Kalamis. B. 146. 162.
Kallikrates. A. 182.
Kallimachos. B. 167.
Kallon. B. 146.
Kanachos. B. 146.
Klearchos. B 125.
Kleomenes. B. 282.
Kleomenes, Sohn d. Apollodorus. B. 282.
Kritias. B. 146. 162.
Ktesilochos. M. 285.

Leochares. B. 240. 242.
Ludius. M. 410.

Menalippos. A. 379.
Menelaos. B. 388.
Menophantos. B. 390.
Metagenes. A. 135.
Mnesikles. A. 183.
Mutius, Cajus. A. 379.
Myron. B. 146. 163.

Novius Plautius. B. u. M. 320.

Onatas. B. 147.

Pacuvius. M. 409.
Paeonius. A. 196.
Pamphilos. M. 250.
Papias. B. 390.
Parrhasius. M. 248.
Pasiteles. B. 388.
Pausias. M. 250.
Pedius, Quintus. M. 410.
Peiraeikos. M. 284.
Phidias. A. u. B. 178. 203 ff.
Pinus, Cornelius. M.
Polydoros. B. 267.
Polygnotos. M. 247 ff.
Polyklet. B. 219.
Praxiteles. B. 227. 237 ff.
Protogenes. M. 252.
Pythagoras von Rhegium. B. 164.

Rhökus. B. 129. 145.

Sauras (u. Batrachos). A. 379.
Silanion. B. 240.
Skopas. A. u. B. 195. 227 ff.
Skyllis. B. 145.
Sosus. Mosaikarbeiter. 286.
Stallius, Cajus u. Marcus. A. 379.
Stephanus. B. 388.

Tauriscus. B. 272.
Telekles. B. 129.
Theodoros. B. 129. 145.
Timanthes. M. 250.
Timomachos. M. 408.

Valerius von Ostia. A. 380.
Vitruvius. A. 380.

Zenodorus. B. 389.
Zeuxis. M. 248.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

In der Verlagshandlung von **Julius Buddeus** in Düsseldorf erschienen ferner:

Ein Kupferstich von Rafael

in der Sammlung der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf.

Von

Andreas Müller.

Nebst einem Facsimile des Stiches von Rafael und einer Photographie nach Marc-Antonio.

24 S. 4. cart. 2 Thlr.

ALBUM DEUTSCHER KÜNSTLER

in Originalradirungen.

30 Platten. qu. fol. 5 Thlr.

Deutsche Dichtungen

mit Randzeichnungen deutscher Künstler.

2 Bände (60 Platten mit eingedrucktem Text.) 4. geh. 6 Thlr.

LIEDER EINES MALERS

(ROBERT REINICK)

mit Randzeichnungen seiner Freunde.

31 Platten mit eingedrucktem Text. 4. geh. 6 Thlr.

Leipzig. Bär & Hermann.

Digitized by Google

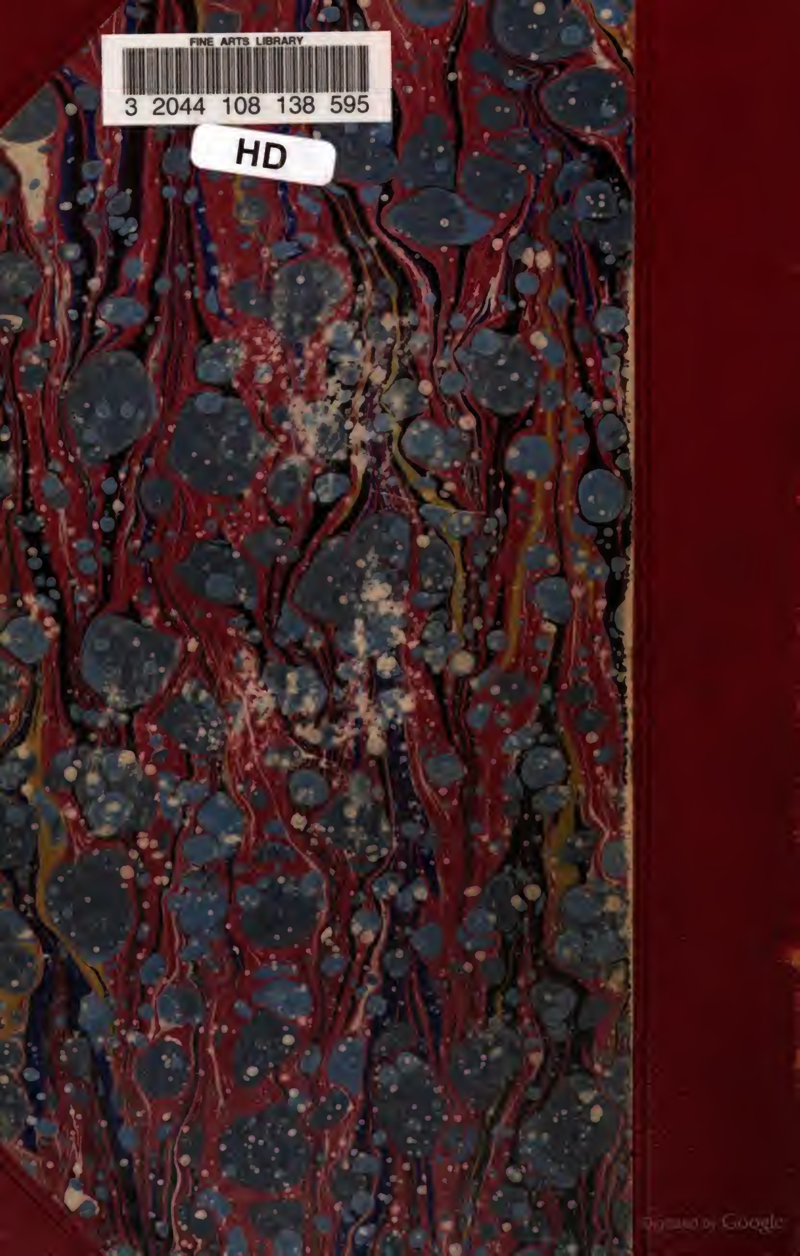
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google




FINE ARTS LIBRARY
3 2044 032 637 290


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 108 138 595
HD
Digitized by Google